This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

195 .C93T C.1
Tesi fondamentali di u
Stanford University Libraries
3 6105 046 752 692

15
93t

195
C93t

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY

TESI FONDAMENTALI
DI UN' ESTETICA
COME SCIENZA DELL' ESPRESSIONE E LINGUISTICA GENERALE

MEMORIA

LETTA ALL' ACCADEMIA PONTANIANA

NELLE TORNATE DEL 18 FEBBRAIO, 18 MARZO E 6 MAGGIO 1900

DAL SOCIO

BENEDETTO CROCE

Ἡ ῥητορική ἐστιν ἀντίστροφος τῇ διαλεκτικῇ
Arist., *Ars reth.*, in princ.

NAPOLI
STAB. TIPOGRAFICO NELLA R. UNIVERSITÀ
DI A. TESSITORE E FIGLIO
1900.

195
C93t

LIBRARY OF THE
LELAND STANFORD JR. UNIVERSITY.

a. 51526

MAY 20 1901

(Estratto dal Volume XXX degli *Atti* dell' Accademia Pontaniana)

INDICE

I. — L' ESPRESSIONE COME ATTIVITÀ

1. Impressione ed espressione. — 2. Espressione in senso estetico ed espressione in senso naturalistico. — 3. Impressione e fatto psichico. — 4. Espressione e rappresentazione. — 5. I fatti di attività. — 6. L' espressione come attività. — 7. L' espressivo (bello) naturale. — 8. Contenuto e forma. — 9. Critica della teorica dei *sensi estetici*. — 10. Espressione e bellezza. — 11. Critica della falsa oggettività e del relativismo. — 12. Il genio e il gusto. — 13. Il progresso. — 14. Indivisibilità del bello. — 15. L'arte come liberatrice.

II. — L' ESPRESSIONE COME ATTIVITÀ TEORETICA

1. Teoretico e pratico. — 2. Il pratico come secondo grado. Il tecnico. — 3. L'espressione come attività teoretica. — 4. Critica della teorica della *scelta del contenuto*. — 5. Critica della sentenza : *lo stile è l'uomo*. — 6. Critica della *tecnica estetica* e dei *mezzi dell'espressione*.

III. — L' ESPRESSIONE COME SPECIALE ATTIVITÀ TEORETICA

1. Teoretico-estetico e teoretico-logico. — 2. Indissolubilità del pensiero logico dell'espressione. — 3. Dissolubilità dell'espressione dal pensiero logico. — 4. L'espressione come primo grado. — 5. Storia ed arte. — 6. Storia e fede. — 7. I dati storici nelle scienze. — 8. Arte, storia, e scienza — 9. Critica dell' estetica intellettualistica. L'*allegorico* e il *tipico*. — 10. Critica del *verisimile*. — 11. Critica della teorica dei *generi* artistici e letterarii. — 12. I caratteri del bello. — 13. L'*origine* dell'arte. — 14. Estetica e Logica.

IV. — INESISTENZA DI CLASSI DI ESPRESSIONI

1. Unicità dell'espressione.—2. Le traduzioni.—3. Le categorie rettoriche. —4. Senso eventuale delle categorie rettoriche. — 5. Le somiglianze dei fatti estetici. — 6. La rettorica della Logica.

V. — ANALOGIA DELLE ATTIVITÀ PRATICHE CON LE TEORETICHE

1. Analogia fra il teoretico ed il pratico. — 2. L'utile economico come attività. — 3. Volere economico e volere morale. — 4. La pura economicità. — 5. Il principio economico. — 6. Il sistema delle attività umane. — 7. Le forme della genialità. — 8. L'utile e la triade dei valori.

VI. — L'ATTIVITÀ IN GENERE E L'ATTIVITÀ ESTETICA IN ISPECIE NELLE LORO RELAZIONI COL FATTO PSICHICO

1. Il lato naturale dell'attività umana. Il pregiudizio del naturalismo. — 2. La teoria patologica del genio. — 3. Valore e piacere. Critica della tesi edonistica. — 4. Piaceri immediati e mediati. — 5. Il comico ed il sublime. — 6. Altri concetti complessi. — 7. Critica della teorica dei *sentimenti apparenti*. — 8. Estetica e Psicologia.

VII. — La riproduzione delle espressioni
1. a) *Gli aiuti della memoria o il bello fisico*

1. La memoria e le sue insufficienze. — 2. Il *bello naturale* e il *bello artificiale*. — 3. Le scritture. — 4. Il *bello misto*. — 5. Critica del concetto di *bello non libero*. — 6. Gli stimoli della produzione. — 7. Il bello fisico e l' attività pratica.

VII. — La riproduzione delle espressioni
1. b) *Conseguenze della mancata distinzione tra il fisico e l' estetico*

1. Critica dell'*Associazionismo* estetico. — 2. La *Fisica estetica*. La bellezza del *corpo umano* e delle *figure geometriche*. — 3. Critica della teorica dell' *imitazione della natura*. — 4. Critica della teorica dell'*idealizzamento della natura*. — 5. Critica della teorica delle *forme elementari del bello*. — 6. La tecnica dell' esteriorizzamento. — 7. Le teoriche *tecniche* delle singole *arti*. — 8. Critica delle teoriche *estetiche* delle *arti*. — 9. Critica della ricerca delle *condizioni obiettive* del bello. — 10. Critica delle teoriche sui rapporti fra arte e morale.

VII. — La riproduzione delle espressioni
2. *L' educazione dei sensi e l' interpretazione storica*

1. Obiezione fondata sul variar dell' organo e dello stimolo. — 2. Critica della distinzione dei segni in *convenzionali* e *naturali*. — 3. Il superamento delle varietà. — 4. L'esercizio dei sensi e l'interpetrazione storica. — 5. La ricchezza estetica.

VIII. — Identità della Linguistica con l' Estetica

1. Identità della Linguistica con l' Estetica. — 2. Impossibilità di una grammatica *normativa*. — 3. Linguistica e Filologia. — 4. Formulazione estetica dei problemi linguistici. Natura del linguaggio. — 5. Il rapporto tra Grammatica e Logica. — 6. Le parti del discorso o le categorie grammaticali. — 7. L' individualità della parola e la classificazione delle lingue. — 8. I fatti linguistici elementari e le radici. — 9. L' uso linguistico e la questione dell' unità della lingua.

IX. — Impossibilità di un' estetica che non sia scienza dell' espressione

1. Impossibilità di un' Estetica che non sia *scienza dell' Espressione*. — 2. Inesistenza della bellezza pura. — 3. Critica delle scienze di particolari categorie edonistiche. — 4. Critica della scienza del *Simpatico* (bello simpatico). — 5. Le modificazioni del bello e il superamento del brutto. — 6. Contenuto e forma nell' Estetica del simpatico. — 7. L' Estetica del simpatico come *scienza imperativa*. — Conclusione.

I.

L' espressione come attività.

L' espressione è diversa dall' impressione. Si possono avere *impressioni* senza che si abbiano *espressioni*. Ognuno può osservare in sè medesimo questa diversità allorchè, pur essendo in preda ad impressioni, si sforza e non riesce ad esprimerle; e confessa che « prova qualcosa che non sa esprimere ». 1. Impressione ed espressione

Ma l' inverso non è vero. Non è possibile avere espressioni senza che prima si sieno avute impressioni. L' espressione presuppone l' impressione. Che cosa l' espressione esprimerebbe se non esprimesse appunto le impressioni?

Il primo passo dunque per determinar l' indole del fatto espressivo consiste nel cercare in che esso si distingua da quello impressivo, dal quale è necessariamente *preceduto* ma al quale non segue *necessariamente*.

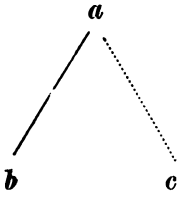
Avvertenza — Questa Memoria è destinata a formar la prima parte di un volume, che nella seconda parte conterrà la *Storia dell' Estetica*. In questa prima parte, teorica, mi sono perciò astenuto da qualsiasi citazione di scrittori, avendo preferito di presentare e discutere le varie opinioni e tendenze in forma affatto impersonale. Nel ristamparla a suo tempo insieme con la seconda, vedrò se non sia il caso di allargare qua e là la trattazione, che ho voluto ora condurre nel modo più rapido e succinto che mi è stato possibile. — B. C.

2. Espressione in senso estetico ed espressione in senso naturalistico.

È stato detto che l' espressione è il riflesso od accompagnamento fisico dell' impressione. E non si può negare che fatti fisici, accompagnanti le impressioni, si diano realmente; nè che sieno distinti da queste nè che nel linguaggio volgare, e spesso anche nella terminologia scientifica, sieno designati come *espressioni*. L' *espressione* di vergogna è accompagnata dal rossor delle gote; quella di paura, dal pallore; la collera violenta, dal digrignar dei denti; l' allegrezza, dal brillar degli occhi e da certi movimenti dei muscoli della bocca. Le modificazioni fisiche accadono anche nella natura inanimata, insensibile alle impressioni, che si dice appunto mondo fisico: onde, quando appaiono congiunte con le impressioni, non perciò fanno tutt'uno con esse. E sulle *espressioni* in questo senso naturalistico si ha una ricca letteratura, della quale è principalmente noto ai giorni nostri un libro del Darwin.

Se non che, non è difficile accorgersi, non appena si consideri con un po' di attenzione, che le *espressioni in senso naturalistico* son cosa affatto diversa dalle *espressioni in senso estetico.*

Queste *presuppongono* di necessità le impressioni, ma *possono non seguirle*: quelle invece *non presuppongono* le impressioni, ma le *seguono* necessariamente. Come potrebbero non seguirle se l'impressione si svolge nell' organismo fisiologico che, oltre ad esser capace d' impressioni, è un insieme di processi chimico-fisici? Nè si obietti che l' uomo può *celare* le proprie impressioni: la tendenza al celare è anch' essa un' impressione e porta seco il suo riflesso fisico: celando, non s' impedisce questo, ma si sostituisce un riflesso fisico ad un altro, perchè si è sostituita un' impressione ad un' altra. — Ora, chiamando *a* l' impressione, *b* il riflesso fisico od espressione in senso naturalistico, e *c* l' espressione in senso estetico, noi possiamo simboleggiare il rapporto dei tre fatti nell' unita figura:



in cui la linea *ab*, movente dal punto *a*, indica il riflesso fisico che accompagna necessariamente l' impressione; mentre l' espressione estetica è indicata dalla linea punteggiata *ac*, che, se vien tracciata, non può non muovere dal punto *a*; ma può non essere, e spesso infatti non è, tracciata. *A* non può non esistere in concreto se non come *ab*, ma può non esistere come *ac*; mentre *c* in concreto non può esistere se non come *ac*.

Chi voglia misurare intuitivamente la differenza tra i due fatti, ripensi ad un uomo *in preda all' ira* e lo paragoni ad un altro *che esprime l' ira*; ripensi all' aspetto, ai gridi e al gesticolar di un uomo straziato dalla perdita di una persona cara, e lo paragoni al medesimo uomo *che ritrae con la parola o col canto* ciò che gli si agitava dentro.

Il comune punto di partenza *a* spiega anche perchè per entrambi i fatti si sia adoperato il medesimo vocabolo (*espressione*), che acquista così due sensi diversi. E giacchè l'uomo suole *animare* i fatti del mondo fisico, *espressioni* si dicono anche fenomeni naturali che non accompagnano punto impressioni psichiche. Così si dice che un certo grado di calore *esprime* la febbre, e che la depressione del barometro *esprime* la pioggia; o che l' altezza del cambio *esprime* il discredito della carta moneta di uno stato, e il malcontento sociale, l' avvicinarsi di una rivoluzione. Noi, riserbando il nome di *espressione* senz' altro all' espressione in senso estetico, chiameremo gli altri fatti meramente naturali *sintomi* o *fenomeni*. E tanto basti per avvertire (il che non è forse superfluo ai tempi che corrono) che la nostra scienza dell' Espressione non ha niente da fare con una *semiotica*, medica, meteorologica, politica, fisiognomica, o chiromantica che sia!

Sembra a prima vista molto più plausibile il tentativo di distinguere *espressione* da *impressione* identificando la prima con una categoria di fatti psichici diversa da quella con cui s' identifica la seconda. Così, identificando le impressioni con le *sensazioni*, si potrebbe cercare, e si è cercato, se le espressioni non siano una reazione destata dalle prime: reazione del *sentimento* nei suoi varii gradi di piacere e di dolore, ovvero dell' *appetizione*, positiva o negativa. Ma questo tentativo fallisce innanzi ad un' obiezione preliminare, che nega affatto la realtà delle *categorie psichiche*. Psicologicamente parlando, non vi sono sensazioni, sentimenti ed appetizioni; ma un unico fatto psichico, detto da noi *impressione*, ch' è tutte le tre cose insieme; le quali sono inconcepibili nella loro distinzione. Si sa che ogni sensazione implica sempre un certo grado di piacere o di dolore, ed una tendenza al mantenimento o all'eliminazione. Sensazioni senza sentimenti ed appetizioni, e sentimenti senza sensazioni ed appetizioni, e queste senza i due altri lati, non ci sono noti, nè riuscia- 3. Espressione e fatto psichico.

mo pure ad immaginarceli. È scorretto il dire che il sentimento presupponga la sensazione; il che vale sdoppiare arbitrariamente un fatto unico. Quelle tre categorie non sono state escogitate senza un motivo, e noi mostreremo più oltre (VI, § 7) quale sia stato questo motivo; e ci adopreremo a soddisfare in modo più legittimo l' esigenza ch' esso rappresenta. Ma ciò non ci vieta di riconoscere, sin da ora, che ogni tentativo d' identificar l' espressione con una categoria psichica è un andar contro al fatto indubitabile, che ci vien fornito dall' osservazione interna e dal quale abbiamo preso le mosse, della distinzione tra *impressione* ed *espressione*; giacchè quella categoria non può esser se non l' *impressione* stessa, l' unica categoria psichica che esista. Naturalmente, non facendo noi qui questione di parole, ci è affatto indifferente che quest' unica categoria si chiami *sentimento*, *emozione*, o come altro si voglia, purchè si riconosca ch' è unica. Abbiamo prescelto per conto nostro la parola *impressione*, che ci sembra meno sciupata dall' uso e, in questo caso almeno, di più facile intendimento.

4. Espressione e rappresentazione.

Ma si osserverà che, se noi abbiamo ragione nel negar che l' espressione sia sensazione, sentimento od appetizione, cioè fatto psichico, gli è perchè per fatto psichico abbiamo inteso solo quello *di primo grado*. L' espressione potrebbe invece appartenere ai fatti psichici di *secondo grado*, come dicono per l'appunto taluni psicologi.

Si badi però che *secondo grado* è qui un comodo ripiego. Nell'analisi scientifica i gradi non possono determinarsi se non per differenze qualitative, le quali, implicandosi per la concretezza dei fatti che distinguono, si chiamano poi *gradi*. Che se per *grado* s' intenda semplicemente la *classe*, l'affermazione ritorna alla precedente, cioè a stabilir classi o categorie nell' unico fatto psichico.

Mettiamo perciò da parte per ora il primo, secondo, terzo o quarto grado; e vediamo che cosa di reale vi sia sotto quella denominazione. Gli stessi psicologi intendono per *secondo grado* la *rappresentazione*, o immagine, o traccia, che può lasciar dietro di se l' impressione. La tesi da discutere è quindi: se l' espressione sia *una specie di rappresentazione*. Il grado, per ora, non ci entra.

Perchè l' espressione fosse una specie di rappresentazione, converrebbe indicarne il carattere differenziale da altre rappresentazioni. Ma questo carattere non si rinviene, per sforzi che si fac-

ciano. Le rappresentazioni sono concepite come alcunché di distinto e di risaltante sul fondo psichico delle impressioni: tanto che si riproducono e si associano. E le espressioni sono il medesimo: qualcosa di distinto e di risaltante sul fondo psichico. E come poi potrebbe riprodursi ed associarsi ciò che non fosse *espresso*? L'inespresso è inafferrabile e non torna più, o, ch' è lo stesso, non torna più al modo di prima. Il fatto psichico è un continuo, dal momento in cui si nasce al momento in cui si muore. Le rappresentazioni sono molte e varie, come tante individualità. Esse succedono o non succedono alle impressioni, che presuppongono. Le espressioni dunque non sono una classe di rappresentazioni; ma sono le rappresentazioni stesse, *mutato nomine*. Chiamatele *rappresentazioni* invece che espressioni, *immagini* invece che rappresentazioni, *idee* invece che immagini, *fantasmi* invece che idee: ne saprete quanto prima.

D' accordo! — si risponderà da altri. — Ma noi vogliamo appunto affermar questo: che delle espressioni si può variare il nome, ma la natura resta imperscrutabile, giacchè esse sono un *unicum sui generis*. Non semplice fatto fisico, non semplice fatto psichico; ma fatto rappresentativo od espressivo. Di esse si possono descrivere le varie fogge; ma non già dire che cosa sono. La fisiologia descrive le cellule nei loro svariatissimi aggregati organici; ma confessa candidamente d' ignorar che cosa la cellula sia: che cosa sia il vivo rispetto al non vivo. Prendiamo esempio di modestia da questa *scienza* modernissima; e rassegniamoci a fare un' Estetica descrittiva come si fa una Fisiologia cellulare. L'espressione è un dato intuitivo; e la sua sola natura è di essere un dato come tanti altri. Quello del *dato* è il solo *genere* cui possa ridursi! — 5. I fatti di attività.

La modestia è una bella virtù, acconcia al fatto della limitatezza delle nostre forze rispetto ai nostri desiderii. Ma, perchè sia una virtù, bisogna assicurarsi che le nostre forze sieno veramente limitate; altrimenti, la pretesa virtù della modestia svela dietro di sè l'effettivo vizio della pigrizia. E pigrizia sarebbe l'adagiarsi in tal conclusione senza aver prima cercato se non vi sia un altro ordine di fatti, diverso dal fisico e dal psichico, e se l'espressione o rappresentazione non entri in esso.

È curioso e caratteristico della condizione spirituale dei no-

stri tempi che quest'ordine di fatti venga ignorato o negato, quando è — *noi stessi*; cioè a dire, la nostra *umanità*. Non è reale l'*attività* dell' uomo? e che cosa è l'uomo se non *attività*? in che modo si distingue dalla natura circostante se non come attività tra fatti di meccanismo fisico o psichico? Animali o vegetali forniti di attività non ci sono noti se non nelle favole, come nelle esopiche dove *arbores loquuntur non tantum ferae*: esseri sovrumani forniti di attività non li possiamo concepire se non a nostra immagine e somiglianza, come uomini di un altro mondo più o men simile al nostro. Allorchè si parla dell'*attività* della natura, si usa il procedimento medesimo pel quale si discorre di un'*espressione* in senso naturalistico: procedimento che avrà anch'esso i suoi buoni motivi, ma ch'è ben differente dalla osservazione diretta dell'attività che facciamo in noi stessi e ch'è la nostra coscienza. Se alcuno ci dicesse ch'egli non ha mai osservato in sè quest' attività; che allorchè pensa o vuole non s'accorge che gli accada cosa intrinsecamente diversa di quando suda o sente freddo; noi non sapremmo rispondere se non — ch' egli scherza. Se altri ci dicesse invece che non nega già questa differenza dell'attività dal meccanismo, ma crede che attività e meccanismo facciano poi in ultima analisi una sola cosa, noi rispondiamo che ciò è ben possibile e che la ricerca è da tentare; ma che unificare in una terza cosa è anzitutto porre la *differenza* delle due cose; e qui è la differenza che c' importa. Noi ora indaghiamo la natura dell' espressione e non la natura della realtà.

6. L' espressione come attività

E questa natura dell' *espressione* consiste appunto nell' esser fatto di *attività*. In ciò è il suo carattere distintivo dalle semplici impressioni. L'espressione importa un' *elaborazione* di queste, un' attività che si dispieghi sulle impressioni trasformandole in qualcos'altro. È ben diverso l' atteggiamento che si assume nel fatto espressivo, rispetto a quello del mero fatto delle impressioni; o meglio, in quel primo caso non si assume nessun atteggiamento, giacchè l' impressione è *passività*.

7. L' espressivo (bello) *naturale*.

Un ostacolo parrebbe offrire il fatto dell' *espressivo* (bello) *naturale*. Ognun sa che si dicono espressivi (belli) fatti meramente naturali, come un viso, una persona, un fiore, un animale, una collina. Come mai l' espressivo può esser fatto di attività, ossia

recisamente distinto dal fatto naturale, se vi è poi un espressivo (bello) *naturale*?

Che l' attività possa esser talora *naturalità* è da escludere, come una contradizione in termini. Che l' espressivo non sia attività è da escludere, perchè ripugna alla coscienza che noi ne abbiamo e ch' è la nostra sola guida. Resta dunque il dilemma che il cosiddetto *espressivo* (bello) *naturale*, o non sia *espressivo* o non sia *naturale*. Ma la prima alternativa di questo dilemma è da rigettare, perchè innanzi agli esempi citati noi riconosciamo nettamente che si tratta di *espressivo*. Converrà dunque appigliarsi alla seconda e concludere che il cosiddetto *espressivo* (bello) *naturale* è *espressivo* bensì, ma non è *naturale*: ossia ch' è anch'esso un prodotto dell' attività dell' uomo.

La giustezza di questa deduzione ci vien confermata da due comuni osservazioni. Si suol dire che l'*espressivo* (bello) *naturale* non si riconosce se non da chi guardi con *occhio d' artista*. I botanici non sanno di fiori *belli*, nè i zoologi di animali *belli*. Si dice anche, d'altra parte, che l' *espressivo* (bello) *naturale* è sempre *imperfetto*. Non vi è oggetto naturale cui un artista non farebbe qualche ritocco. — Ciò basta per stabilire che anche il cosiddetto *espressivo* (bello) *naturale* è dipendente dall' attività dell' uomo. In quali condizioni si realizzi, non possiamo dirlo per ora, essendo necessarii molti sviluppi ancora per giungere alla teorica di esso (VII, 1*a*, § 2).

Una delle questioni più dibattute in estetica è la distinzione di *contenuto* e di *forma*. Consiste il fatto estetico nel solo *contenuto*, o nella sola *forma*, o nel contenuto e nella forma *insieme*? E, prima di tutto, che cosa è il *contenuto* e che cosa è la *forma*? 8. Contenuto e forma.

Delle due nuove parole noi potremmo far di meno senz' alcun danno. *Contenuto* non ci dice niente di più di quello che si è detto con la parola *impressione*; nè *forma* di più di quel che si è detto con l' altra di *attività*. E dobbiamo perciò respingere tanto la tesi che il fatto estetico consista nel solo contenuto (ossia nelle semplici impressioni), quanto l' altra che consista nell' unione del contenuto con la forma, ossia nelle impressioni *più* le espressioni. Nel fatto estetico l' attività espressiva non si aggiunge al fatto delle impressioni, ma queste vengono da essa elaborate o trasformate. Le impressioni ricompaiono nell' espressione come l' acqua

che sia messa in un filtro e riappaia, la stessa e insieme diversa, dall' altro lato del filtro. Il fatto estetico è perciò *forma*, e niente altro che *forma*.

Da ciò si ricava che il contenuto non è alcunchè di superfluo, anzi è il punto di partenza necessario del fatto espressivo; ma che dalle qualità del contenuto alle qualità della forma *non vi è passaggio*. Si è pensato talvolta che il contenuto, per esser contenuto *estetico*, ossia *trasformabile in forma*, dovesse avere alcune qualità determinate o determinabili. Ma, se ciò fosse, la forma sarebbe un fatto medesimo col contenuto, l' espressione con l' impressione 1). Il contenuto *estetico* non è il *trasformabile* in forma, ma quello che si è *effettivamente trasformato*. Delle impressioni, che non son divenute espressioni, noi non sappiamo niente: nè che sieno nè che non sieno trasformabili. È stato anche definito il contenuto estetico come l' *interessante*: il che è esatto, ma vuoto. Interessante, infatti, che cosa? L' attività espressiva. E, certo, se questa non se ne interessasse in qualche modo, non l' eleverebbe a forma. Il suo interessarsene è appunto l' elevarlo a forma. Ma le determinazioni tautologiche esercitano talora il benefico uffizio di aiutare ad eliminare quelle erronee, e non sostituendovi nulla dove (come accade in questo caso) nulla c' è da sostituire, colgono in certo modo nel vero.

9. Critica della teorica dei *sensi estetici*.

Dal non aver bene stabilito, o dall'aver perso di vista, il carattere distintivo dell' impressione dall' espressione, del fatto psichico dall' attività, del *contenuto* dalla *forma*, ha preso origine la teorica dei *sensi estetici*.

La quale si riduce all' errore ora indicato, del cercare un passaggio dalle qualità del contenuto alle qualità della forma. Domandare quali sieno i sensi estetici importa, infatti, domandare: 1°) quali impressioni sensibili *possano* entrare nelle espressioni estetiche; 2°) quali *debbano* entrarvi di necessità. — Al che noi dobbiamo subito rispondere: che *tutte* le impressioni *possono* entrare nelle espressioni o formazioni estetiche; e *nessuna* impressione *deve* entrarvi di necessità.

---

1) Cfr. la mia memoria: *Francesco de Sanctis e i suoi critici recenti*, in *Atti*, vol. XXVIII, 1898, pp. 13-14

Dante eleva a forma non solo il *dolce color d' orïental zaffiro* (impressioni visive), ma impressioni tattili o termiche come l' *aër grasso* e i *freschi ruscelletti* che *asciugano vieppiù* la gola all' assetato. Ed è una curiosa illusione il credere che una pittura ci dia impressioni semplicemente visive. Il vellutato di una guancia, il calore di un corpo giovenile, la dolcezza e la freschezza di un frutto, il tagliente di una lama affilata, e così via, non sono impressioni che noi abbiamo anche da una pittura? e son forse *visive*? Che cosa sarebbe una pittura per un ipotetico uomo, che, privo di tutti o di molti dei sensi, acquistasse d' un tratto solo l' organo della vista? Il quadro, che noi abbiamo innanzi e che crediamo di veder coi soli occhi, non apparirebbe agli occhi di lui se non come qualcosa di meno dell' imbrattata tavolozza di un pittore.

Alcuni, che tengono fermo al carattere estetico di dati gruppi d' impressioni (ad es., delle *visive* e delle *auditive*), e ne escludono altri, concedono poi che, se nel fatto estetico le impressioni visive e auditive entrano come *dirette*, quelle degli altri sensi vi entrino anche, ma soltanto come *associate*. Ma questa distinzione è del tutto fantastica od arbitraria. L' espressione estetica è un fatto interno, nel quale è impossibile distinguere il *diretto* e l' *indiretto*. Tutte le impressioni vengono in esso parificate, in quanto sono estetizzate. Chi riceve in sè l' immagine di un quadro o di una poesia, non ha già innanzi questa immagine come una serie d' impressioni di cui alcune abbiano una prerogativa o una precedenza sulle altre. E di ciò che accade prima di averla ricevuta, noi non sappiamo nulla.

La teorica dei sensi estetici è stata presentata anche in un altro modo: come il tentativo cioè di stabilire quali *organi fisiologici* sieno *necessarii* pel fatto estetico. L' organo o l' apparato fisiologico non è altro che un complesso di cellule, così e così costituite, e così e così disposte: cioè un fatto meramente fisico o naturale. Il fatto fisiologico, come parte del fatto fisico, è condizione del fatto psichico; ma se l' espressione non ha legame di natura col fatto psichico, molto meno può averlo col fatto fisico, condizione di quello. L' espressione ha il suo punto di partenza nelle impressioni: la via fisica per la quale le impressioni sono pervenute nell' organismo, le è affatto indifferente. Una via od un' altra, fa lo stesso: basta che sieno impressioni.

Certo, la mancanza di dati organi, ossia di dati complessi di cellule, produce di solito la mancanza di date impressioni: (accade talvolta che, per una sorta di compensazione organica, si abbiano per altra via; ma noi prescinderemo da ciò). Il cieco nato non può esprimere la luce. Ma le impressioni non son condizionate soltanto dall'*organo*; sibbene dagli *stimoli* anche, che operano sull' organo. Così chi non abbia avuto mai l' impressione del *mare*, non esprimerà mai il mare; o chi non abbia avuto l'impressione; della vita del *gran mondo*, o della *lotta politica*, non esprimerà mai nè l' una cosa nè l' altra. Ciò non stabilisce una dipendenza della funzione espressiva dallo stimolo o dall' organo. È la ripetizione di quanto già sappiamo: l' espressione presuppone l' impressione: e date espressioni, date impressioni. Del resto, ogni impressione esclude le altre nel momento ch' essa domina; e così ogni espressione. È come la legge dell' impenetrabilità dei corpi che si riscontra nel mondo spirituale.

10. Espressione e bellezza.

Qui si aspetterà che noi stabiliamo una buona volta la relazione che corre tra *espressione* e *bellezza*, tra espressione *senz' altro* ed espressione *bella*. La relazione è molto semplice, perchè è relazione d' identità. L' espressione *è* la bellezza; l' espressione senz' altro *è* l' espressione bella.

Che cosa è la bellezza se non il *valore* dell' espressione? E giacchè l' espressione è attività, che cosa sono tutti i concetti analoghi a quello di *bellezza*, come la *verità*, la *bontà*, l' *utilità*, se non i *valori dell' attività*? La questione della relazione tra bellezza ed espressione si riduce perciò all' altra più generale, della relazione tra *valore* ed *attività*. Ma un' attività *senza valore* non è più attività: è un' attività che è invece — passività. Valore ed attività sono dunque sinonimi. Essere attivi è realizzare un valore. Essere attivi come pensiero, è pensare il vero: essere attivi come bontà, è volere il bene. E giacchè valore ed attività sono sinonimi, sinonimi sono anche *bellezza* ed *espressione*.

L' impossibilità di distinguere tra attività e valore si conferma col notare che il meramente fisico o meccanico è *non-valore*. Una pietra che cade o un muscolo che si contrae rifiuta ogni aggettivo di valore: non è nè *vero* nè *buono* nè *bello* nè *utile*; o quando par che lo accetti, gli è sempre in forza di quel procedimento pel

quale la natura viene umanizzata, cioè appunto considerata come non-natura, non-meccanismo.

Il *brutto*, invece, come il *falso*, il *cattivo* e simili, è non già semplice *non valore* (una pietra che cade o un muscolo che si contrae non sono valori, ma non sono neanche *brutti* o *falsi* o *cattivi* e simili), ma è *disvalore*: è non il diverso, ma *il contradittorio del valore* (nel nostro caso, della espressione o bellezza). Perchè si abbia *disvalore*, occorre che attività e passività entrino in lotta senza che l'una vinca l'altra. L'espressione dev'esserci, ma *inadeguata* all'impressione che assume di dominare.

11. Critica della falsa oggettività e del relativismo.

Con questo chiarimento dei concetti di *bello* e di *brutto*, siamo in grado di risolvere la disputa, ch'è giustamente sembrata di vita o di morte per la scienza estetica: *se si dia un giudizio oggettivo del bello*. La disputa, com'è noto, si è aggirata tra le due proposizioni antitetiche: « vi ha un gusto retto ed un gusto non retto »; e « dei gusti non si disputa ».

Gli *oggettivisti* che affermavano potersi giudicar del bello, avevano ragione; ma la teorica che mettevano poi a base della loro affermazione, era insostenibile. Essi concepivano il bello, ossia il valore estetico, come alcunchè posto al di fuori dell'attività estetica: come un *modello* o *esemplare*, che l'artista realizzi nella sua opera, e di cui il critico si valga per giudicar l'opera stessa. Questi *modelli* non esistono: allorchè si è proclamato che ogni opera d'arte è giudicabile solo in sè stessa, e che ha in sè il suo modello, si è proclamata l'inesistenza dei *modelli oggettivi della bellezza*.

E, ciò proclamando, gli avversarii, i *relativisti*, avevano pienamente ragione. Se non che, alla lor volta, la ragionevolezza della loro tesi allargavano o fondavano con una teorica falsa. « Dei gusti non si disputa » importava per essi che l'espressione fosse dello stesso genere del piacevole e dello spiacevole, che ciascuno sente a suo modo, e di cui non si disputa. Ma piacevole e spiacevole sono, come sappiamo, le *impressioni*; e quindi i relativisti venivano a negare la peculiarità del fatto estetico, confondendo da capo *espressione* con *impressione*.

La soluzione giusta consiste nel rigettare così il *relativismo* o psicologismo, come il *falso oggettivismo*, e nel riconoscere che il criterio oggettivo del gusto c'è, ma è *soggettivo*: che la *vera oggetti-*

vità è la *soggettività*. Il valore è *attività*, e la bellezza *attività di espressione*. Noi riconosciamo come bello ogni atto di attività espressiva, e come brutto ogni fatto in cui sieno in lotta insoluta ed incomposta attività e passività.

Qualche esempio dichiarerà meglio questa soluzione. L'individuo *A* cerca l'espressione di un' impressione che sente, ma che non ha ancora espressa. Eccolo a tentar varie frasi e parole che gli diano l'espressione cercata. Prova la combinazione *m*, e la rigetta come impropria, inespressiva, brutta : prova la combinazione *n* e ha il medesimo risultato. *Non vede punto o non ci vede chiaro.* L'espressione gli sfugge ancora. Dopo altre vane prove, con le quali può andarsi accostando alla luce, d' un tratto forma l' espressione, e — *lux facta est!* Il brutto è l'attività espressiva che non ha vinto l' ostacolo; il bello è l' attività espressiva che si dispiega trionfante.

Se un altro individuo, che diremo *B*, dovrà giudicare quell'espressione, e determinar se sia bella o brutta, non potrà far altro se non muovere dalle impressioni di *A*, mettersi al suo punto di vista (e tale è infatti, il monito di ogni sana critica), e rifare, con l'aiuto dell' espressione prodotta da *A*, il suo processo. Se *A* ha visto chiaro, *B* vedrà anch'egli chiaro; e proclamerà l' espressione *bella*. Se *A* non ha visto chiaro, non vedrà chiaro neanch'egli e la proclamerà, *d' accordo con lui*, più o meno *brutta*.

Potrà osservarsi che noi non abbiamo preso in considerazione due altri casi : che *A* abbia visto chiaro, e *B* veda buio; o che *A* abbia visto buio, e *B* veda chiaro. Questi due casi sono *impossibili*. L'attività espressiva, perchè attività, non è capriccio; ma necessità spirituale. Un medesimo problema non può risolverlo se non in un sol modo, che sia buono. Vi sono, senza dubbio, dei fatti che paiono contradire a questa deduzione. Così opere che sembrano *belle* agli artisti, vengono poi riconosciute come *brutte* dagli altri, dai critici : opere di cui l'artista era scontento e che giudicava imperfette o sbagliate, vengono riconosciute invece come *belle* e *perfette*. Ma ciò non vuol dir altro se non che una delle due parti ha torto : o i critici o l'artista, o nell'un caso l'artista e nell'altro i critici. Infatti, il produttore dell' espressione non sempre si rende esatto conto di ciò che accade nel suo animo. La fretta,

la vanità, l'irriflessione, ci fanno talora dire a parole, e credere a noi stessi sulla nostra parola, che sieno belle opere nostre, che, se ci ripiegassimo su noi stessi, vedremmo come *brutte*, quali sono in realtà. Così il povero Don Quijote, raccomodato alla meglio il suo elmo di cartapesta, si guardó bene dalprovarlo di nuovo con un ben assestato colpo di spada, e lo dichiarò e ritenne senz'altro (dice il suo autore) *por celada finisima de encaxe*! Egualmente, la fretta, la pigrizia, l'irriflessione, i pregiudizii teorici, le personali animosità, ed altri motivi di questa fatta, inducono talora i critici a proclamar *brutto* ciò che è *bello*, e ch'essi sentirebbero come tale, se eliminassero quei motivi perturbatori, e non lasciassero ai posteri, giudici più diligenti e più spassionati, il conferir la palma da essi negata.

Si obietterà ancora: — Mettersi dal punto di vista di un altro, muovere dalle sue impressioni per giudicare il suo atto espressivo, è presto detto. È poi possibile il farlo? — Se è possibile? Già, lo facciamo ad ogni momento, allorchè leggiamo, ascoltiamo, guardiamo opere d'arte. Ma la possibilità nasce da ciò che nell'attività di qualunque forma consiste l' *umanità* dell' uomo, e solo per essa l'uomo si trova in comunione coi suoi simili. L'attività umana è *comunicabile* appunto perchè non è l' impressione o il sentimento, che è l'*incomunicabile*.

La possibilità della comunicazione resta talora, è vero, solamente astratta; e spesso è difficile o difficilissimo il giudicare rifacendo il processo del produttore dell'espressione, o addirittura non vi si riesce. Se non che, la difficoltà e il non riuscirvi, sono *empirici*: e l'ostacolo empirico è sempre *superabile*. Con quali mezzi si superi, è un' altra cosa che vedremo a suo luogo (VII, 2). Per ora ci basti aver fissato le condizioni necessarie del giudizio del bello, che son quelle dell'attività estetica medesima 1).

12. Il genio e il gusto.

Le spiegazioni date sul criterio del gusto menano a rifiutar la geminazione dell'attività in *produttrice* e *giudicatrice*, ossia la geminazione di *Genio* e *Gusto*. Ogni attività è valore, ossia coscienza di valore; e perciò *genio* e *gusto* sono anch'essi sinonimi. Giudicar del

(1) Nel mio libro sulla *Critica letteraria*, 2.ª ediz., Roma, 1896, cap. III, nel criticare il *falso oggettivismo*, inclinavo verso il *relativismo estetico*.

bello è rifarlo, produrlo di nuovo (come anche giustamente avvertono i critici d'arte). E *riconoscere il brutto* è un non poter *rifare* ciò che non è stato mai *fatto*. L'attività produttrice e l'attività giudicatrice sono, in fondo, una sola.

Se si vuol mantenere la distinzione di *genio* e di *gusto*, e di *uomo di genio* dall'uomo che non *è genio*, non resta che darle un contenuto meramente quantitativo od approssimativo. Si potrà in tal caso riserbare il nome di *gusto* (estetico) a chi elabori impressioni di grande difficoltà e complessità; e chiamare i produttori di più facili espressioni *ingegni* o *talenti*; ovvero chiamar *genio* chi produca opere con grandi bellezze sostanziali, e *uomo di gusto* chi non sa raggiungere se non pregi secondarii. Ovvero anche chiamar *uomo di gusto* chi è più atto a simpatizzare e a *rifare* in sè il *già fatto*, riconoscendone quindi la bellezza, che non a produrre originalmente.

L'avere scambiato queste differenze *quantitative* per differenze *qualitative* ha dato luogo al culto ed alla superstizione del *genio*: dimenticandosi che la genialità non è qualcosa di disceso dal cielo, ma è l' *umanità* stessa. Il genio, che si atteggi o venga rappresentato come superiore all'umanità, è sempre un po' ridicolo. Vedete il *Genio* del periodo romantico, o il *Superuomo* del presente.

13. Il progresso. La critica della falsa oggettività, o dei modelli sospesi nel cielo metafisico ai quali l' uomo si andrebbe via via conformando, conduce a stabilire in modo corretto il concetto del *progresso* in genere, e in particolare del progresso estetico, che ora deve occuparci. È stato notato giustamente che se il progresso consistesse nella realizzazione di un modello bello e fatto, tutta l' umanità lavorerebbe per produrre, in un tempo indeterminabile, una società — di animali: di esseri cioè *tanto perfetti* che potrebbero far di meno di sforzi di pensiero e di sforzi di volontà, e vivere di vita meramente impulsiva ed animalesca: qualche cosa di simile a quella *ménagerie d' hommes heureux* che sognava un enciclopedista francese. Il progresso consiste invece nell' attività stessa. L' uomo è in progresso quando lavora spiritualmente: quando, in luogo di adagiarsi nella passività naturale, si afferma come attività. Anche il possesso del già scoperto e del già fatto nel passato, non è elemento di progresso, se non quando è principio di attività spiri-

tuale; giusta il bel motto di Goethe: « quello che hai creditato dai tuoi padri, acquistalo di nuovo per possederlo davvero ».

E *progresso estetico* vale *attività estetica*. Allorchè molti si travagliano intorno ad una medesima materia senza riuscire a darle la forma adatta ma a questa avvicinandosi, si dice che vi ha *progresso*; e quando sopraggiunge chi le dà la forma definitiva, si dice che *il ciclo è compiuto*, il progresso è finito. Con l' insistere ancora su quella stessa materia non si avrebbe se non la ripetizione od imitazione, il diminuire o l' esagerare, il guastare il già fatto, insomma la *decadenza*. Il progresso ricomincia col cominciar di un nuovo ciclo. In che consistette la decadenza della letteratura italiana sulla fine del cinquecento e durante tutto il seicento se non in questo *non aver più altro da dire*, e ripetere, esagerandoli, i *motivi* già trovati? Se gl' Italiani in quel tempo avessero almeno saputo *esprimere* la loro decadenza, già non sarebbero stati più del tutto scaduti; ed avrebbero anticipato il movimento del periodo del risorgimento.

È affatto arbitrario il porre la storia della produzione artistica del genere umano sopra una sola linea progressiva, come pretendeva la teorica dei modelli: per la quale l' umanità sarebbe in progresso con l' avvicinarsi a dati modelli ed avrebbe regressi parziali con lo scostarsi da quelli. La storia dei prodotti estetici presenta, sì, *cicli progressivi*; ma ciascuno *col suo proprio problema*, e progressivo solo *rispetto* a quel problema. Nè Shakspeare ha progredito su Dante, nè Goethe su Shakespeare; ma Dante sugli autori medievali di visioni, e Shakespeare sui drammaturgi del periodo elisabettiano, e Goethe sugli scrittori dello *Sturm und Drang*. L'arte dei popoli selvaggi non è inferiore, come arte, a quella dei popoli più civili, se è correlativa alle impressioni del selvaggio.

Un altro corollario della concezione dell' espressione come *attività*, è l' *indivisibilità del bello*. Ogni espressione è *un' unica espressione*. L' attività è fusione delle impressioni in un tutto organico. Ciò si è voluto sempre notare col dire che il bello deve avere *unità*, o, ch' è lo stesso, *unità nella varietà*. L'espressione è sintesi del vario, o molteplice, nell' uno. 14. Indivisibilità del bello.

Parrebbe opporsi a questa affermazione il fatto che noi *divi-*

diamo un' opera bella nelle sue parti, come un poema in scene, episodii, similitudini, sentenze, o un quadro nelle singole figure ed oggetti, e così via. Ma quella divisione *annulla* l' opera bella, come il divider l' organismo in cuore, cervello, nervi, muscoli, e così via, muta il vivente in cadavere. È vero che vi sono organismi in cui la divisione dà luogo a più esseri viventi; ma in tal caso, e trasportando l' analogia al fatto estetico, è da concludere ad una molteplicità di germi di vita, ossia ad una pronta rielaborazione delle singole parti in nuove espressioni uniche.

Se questa rielaborazione non fosse necessaria, se delle parti in cui si scinde il poema alcune stessero da sè perfettamente, e non già perchè *rielaborate* (e neanche come *frammenti*, che riferiamo idealmente a un tutto e quindi completiamo), ciò vorrebbe dire che quel poema era sbagliato ed aveva unità *fittizia*. Per le opere sbagliate vale il paradosso: che il bello ci presenta *unicità* di bellezza ed il brutto *molteplicità*. Gli è perciò che, di solito, innanzi alle opere estetiche sbagliate si discorre dei *pregi* ossia delle loro *parti belle*; le opere perfette, invece, non hanno *parti belle*; non si riesce ad enumerarne i pregi; formano *un tutto*, hanno *un sol pregio*, sono fusione completa: la vita circola in tutto l' organismo e non è ritirata nelle singole parti 1).

I *pregi* delle opere sbagliate possono esser di vario grado, anche grandissimi. Perciò, laddove il bello non presenta *gradi*, non essendo concepibile un *più* bello, un *più* espressivo, un adeguato *più* adeguato; il brutto, invece, li presenta, e tali che vanno dal lievemente brutto (o *quasi* bello) al grandemente brutto. Ma se il brutto fosse *completo*, se cioè vi mancasse ogni elemento di bellezza, esso, *ipso facto*, cesserebbe di esser brutto, cessando la contradizione in cui è la sua ragion d' essere. Il disvalore diventerebbe il diverso dal valore, il non-valore: l' attività cederebbe il luogo alla passività completa, con la quale l' attività non è in guerra se non quando la guerra sia effettivamente guerreggiata.

Prevedo un' obiezione contro questa teorica della *indivisibilità del bello* e della *divisibilità del brutto*. L'espressione — si dirà — si

---

1) Cfr. *la Critica letteraria*, pp. 140-1.

basa talora su altre espressioni: vi sono espressioni *semplici*, e vi son di quelle *composte*. Qualche differenza bisogna pur riconoscere tra l'*Eureka* con cui Archimede esprimeva tutto il suo giubilo per la fatta scoperta, e l'atto espressivo (anzi i *cinque atti*) di una tragedia regolare! — Ma no: l'espressione si basa sempre direttamente sulle impressioni. Chi concepisce una tragedia mette in un gran crogiuolo una gran quantità, per così dire, d'impressioni: le espressioni stesse, altra volta concepite, vengono fuse insieme con le nuove, in un'unica massa: allo stesso modo che in una fornace di fusione posson gettarsi pezzi informi di bronzo e statuette elettissime. Perchè si abbia la nuova statua, le statuette elettissime debbono fondersi al modo stesso dei pezzi informi. Le vecchie *espressioni* debbono *ridiscendere* ad *impressioni* per esser sintetizzate con le altre in una nuova unica espressione.

Elaborando le impressioni, l'uomo *si libera* da esse. Le distingue, le distacca, le oggettiva: e domina così quei fatti dei quali sarebbe altrimenti dominato e soverchiato. La funzione liberatrice e purificatrice dell'arte è un altro aspetto del carattere suo di attività. L'*attività* è *liberatrice* appunto perchè scaccia la *passività*. 15. L'arte come liberatrice

II.

L'ESPRESSIONE COME ATTIVITÀ TEORETICA.

Dell'espressione non sappiamo finora altro se non ch'è *attività* e che le spettano tutti i caratteri e le proprietà dell'attività, quali la distinzione da ogni meccanismo, la coscienza del valore, l'unità, l'efficacia liberatrice. Ma non abbiamo detto ch'essa sia *l'* attività; il che lascia intendere che ha caratteri specifici, i quali conviene ora ricercare. Questo sarà il secondo passo per determinar l'indole dell'espressione. 1. Teoretico e pratico.

L'attività si distingue in *teoretica* e *pratica*. È una distinzione universalmente ammessa, vecchissima, indubitabile. Ma nel precisarla si è caduto di frequente in errori, di cui indicheremo i due più importanti.—Alcuni definiscono l'attività pratica come *produzione di cose*, rispetto alla teoretica, ch'è *visione* o *conoscenza di cose*. In questo concetto manca un elemento essenziale: la semplice pro-

duzione di cose non è attività: l' albero produce frutti, lo schiavo produce manufatti; ma non perciò la loro produzione è attività pratica. Bisogna aggiungere dunque che l' attività pratica è produzione *volontaria*, ossia *volontà produttrice*. Dove manca la volontà, manca l' attività pratica; dove manca la produzione effettiva di cose, la volontà stessa non ha luogo. Si noti bene che per produzione volontaria di cose s' intende anche la volontà del non produrre: nel *fare* in senso rigoroso è compreso anche ciò che spesso volgarmente si designa come un *non fare*. La volontà prometeica consisteva nel non fare; ed era volontà fortissima. Ma dove manca la possibilità e del fare e del non fare, la volontà non nasce: nasce tutt' al più quello speciale stato interno, che si chiama il *desiderio*.

In un errore diverso cascano coloro che concepiscono l' attività teoretica come attività *non produttrice di valori* ma di semplici costatazioni di fatto; e la pratica come vera *produzione* o *realizzazione di valori*. Il che non solo implica il falso concetto del valore oggettivo, estrinseco all' attività umana; ma si fonda su uno scambio per ciò che concerne l' attività teoretica. Si dice che un atto teoretico, per es. il giudizio « la neve è bianca », è privo di valore. E, certo, che la neve sia bianca è un fatto non di valore, ma meramente naturale. Se non che, il fatto teoretico di valore non è *la bianchezza della neve*, sibbene il *giudizio*: « la neve è bianca »: il quale è tanto un fatto di valore che può essere *vero* o *falso*.

2. Il pratico come secondo grado. Il tecnico.

Avendo ora innanzi due fatti qualitativamente distinti, l' uno, il teoretico, come attività di *visione* o conoscenza delle cose, e l'altro, il pratico, come attività di *volontà*, possiamo parlare per la prima volta di un primo e secondo grado; e domandarci se le due forme di attività stiano tra loro indipendenti, quasi la doppia dimensione di uno spazio; ovvero se l' una non presupponga l' altra, se l' una non rappresenti un *secondo grado* rispetto all' altra. E riconosceremo subito che il pratico è appunto un secondo grado rispetto al teoretico: che l' attività pratica non può sorgere senza la teoretica.

Volere, infatti, è volere un qualcosa, che deve essere, in primo luogo, contemplato e teorizzato. Ciò che non si vede, non si vuole. Ma volere effettivo, che non sia semplice desiderio, importa, inoltre, un' altra conoscenza: che si sappia cioè *in qual modo* si raggiunga il *qualcosa contemplato*. Ciò che l' attività teoretica conosce come

effetto che ha la sua *causa*, nell' attività pratica si solleva a *fine*, che si raggiunge con un dato *mezzo*. La *cieca* volontà non è attività pratica: la volontà vera è *occhiuta*. L' attività pratica è preceduta dal fatto *tecnico*: il quale non è altro che la conoscenza stessa *in quanto è immediatamente seguita* dalla volontà.

Erroneamente perciò si suol talvolta concepir la *tecnica* come un'attività *media* tra la teoretica e la pratica, che sia fusione originale delle due e quindi una *terza* forma di attività. Il tecnico non è concetto di una nuova attività; ma indica una *situazione* in cui può trovarsi l' attività teoretica: situazione, che non ne muta l' indole. Infatti, chi commette un errore di *tecnica*, è giudicato non come uno che non voglia o voglia male, ma come uno che ignori le cose e i loro rapporti. Errore tecnico è errore di conoscenza.

Sul concetto della tecnica si fonda la distinzione delle conoscenze in pure ed applicate: essendo le seconde quelle che, di solito o più probabilmente, sono usate come base dell' attività pratica. Non che sia possibile stabilire quali verità abbiano in sè carattere di verità *pure* e quali di *applicabili*. Ciò andrebbe contro il nostro principio che il *tecnico* è concetto di *situazione*. Ogni conoscenza, per quanto filosofica la si voglia immaginare, può esser seguita da atti pratici: un errore teorico nei principii ultimi dell' etica può riflettersi sulla condotta morale. Solo all' ingrosso, ed in sede non scientifica, può parlarsi di verità che son *pure* e di altre che sono *applicabili*.

Una terza attività, che non sia nè teoretica nè pratica, non è nè la tecnica nè altra alcuna: non esiste. Gli è perciò che la *espressione*, essendo attività, non può essere se non o teoretica o pratica. Ed è stata, ed è, viva e forte la tendenza ad aggregarla all' ordine delle attività pratiche. 3. L' espressione come attività teoretica.

Contro questa tendenza noi dobbiamo reagire, giacchè da essa è nata la maggior confusione nella scienza estetica: la salvezza della quale sta nel riconoscere la pura *teoreticità* del fatto espressivo od estetico. Quelli che considerano il fatto estetico come un fatto pratico, nol fanno a capriccio, o perchè brancolino nel vuoto: essi hanno l' occhio a qualcosa, ch' è veramente pratico. Soltanto, il pratico cui essi mirano non *è* l'estetico, nè *dentro* l' estetico: ma

è *fuori* ed *accanto* ad esso; e, benchè frequentemente vi si trovi congiunto, non vi si congiunge *necessariamente*, ossia per legame d' identità di natura.

Il fatto estetico si esaurisce tutto nell' elaborazione espressiva delle impressioni. Quando abbiamo conquistato la *parola interna*, concepito netta e viva una figura o una statua, trovato un motivo musicale, l' espressione è nata ed è completa. Non ha bisogno d' altro. Che noi poi apriamo o *vogliamo* aprir la bocca per parlare, o la gola per cantare; e stendiamo o *vogliamo* stender le mani a toccare i tasti del pianoforte o a prendere i pennelli e lo scalpello: è questo un fatto sopraggiunto, che ubbidisce a tutt' altre leggi che non il primo, e del quale, per ora, non dobbiamo tener conto; benchè fin da ora riconosciamo che *è* produzione di cose, e *può esser* fatto pratico o di volontà. Si suol distinguere l' *opera d' arte interna* dall' *opera d' arte esterna*: la terminologia ci pare infelice, giacchè l' *opera d' arte* (l' opera estetica) è sempre *interna*. Ma, accettandola per un momento (il che non nuoce nel caso presente), diremo che il fatto estetico concerne soltanto l' *opera d' arte interna*, e che quella *esterna* non è fatto estetico.

Dopo questi chiarimenti e questa distinzione, non c' è più difficoltà a riconoscere che il fatto estetico è fatto teoretico. L' elaborazione estetica delle impressioni consiste nel vederle ossia nel conoscerle: nel vederle quali veramente sono, nel conoscerle come vere. La espressione è visione di verità: perciò anche nel linguaggio comune il bello o l' espressivo si dice *vero*, e ben più di rado si metaforizza col *voluto* (con l' *utile* o col *buono*).

4. Critica della teorica della *scelta del contenuto.*

Il considerar l' esteticità come teoreticità dà subito il modo di liberarsi dalla falsa teorica che pretende che il *contenuto* dell' arte debba essere *scelto*. Una *scelta* tra le impressioni presuppone che queste sieno già — espressioni: come altrimenti scegliere nel continuo e nell' indistinto? Scegliere è volere: voler questo e non voler quello; e *questo* e *quello* debbono starci innanzi, espressi. Il pratico, insomma, segue e non precede il teoretico: il teoretico non sceglie, ma conosce. L' espressione è perciò *libera ispirazione*.

L' artista vero, infatti, si trova gravido del suo tema e non sa come: sente avvicinarsi il parto, ma non può volerlo o non volerlo. Se l' artista volesse adoprare a controsenso della sua ispi-

razione, se volesse sceglierla arbitrariamente; se, nato Anacreonte, volesse cantar di Atride o di Alcide; la cetra l' avvertirebbe dello sbaglio, risonando, malgrado i suoi sforzi, di Venere e di Amore.

Gli è perciò che il tema o il contenuto non può esser colpito moralmente da aggettivi di lode o di biasimo. Quando i critici d' arte notano che un tema è *male scelto*, nei casi in cui quell' osservazione ha un fondo giusto non si tratta veramente di un biasimo alla *scelta del tema* (il che sarebbe un assurdo), ma al modo in cui l' artista l' ha trattato, all' espressione non riuscita per le contradizioni che contiene. E quando gli stessi critici, innanzi ad opere estetiche che proclamano belle come espressioni, si ribellano al tema o contenuto come *indegno dell' arte* e biasimevole; se quelle espressioni sono poi veramente belle, non resta che consigliare i critici di lasciare in pace gl' artisti, che non possono non ispirarsi se non a ciò che ha fatto su di essi impressione; e promuovere invece dei mutamenti nella natura circostante o nella società, perchè quelle impressioni non abbiano più luogo. Se le brutture spariranno dal mondo, se si stabilirà la felicità universale, gli artisti non saranno più rappresentatori di sentimenti malvagi o pessimistici; ma calmi e giulivi, come Arcadi di un'Arcadia sincera. Ma, finchè brutture e dolori e turpitudini s' impongono all'artista, l'espressione di essi nasce; e quando è nata, *factum infectum fieri non potest.*

A noi non spetta qui di discorrere dei danni che la critica della *scelta* reca alla produzione artistica, coi pregiudizii che produce o mantiene negli artisti stessi, e col contrasto, cui dà luogo, fra spinte artistiche ed imposizioni critiche. È vero che talora la critica della *scelta* sembra che faccia anche del bene, aiutando gli artisti a scoprir sè medesimi, ossia le proprie impressioni, ad acquistar piena coscienza del còmpito ad essi imposto dal momento storico e dal loro temperamento. In questi casi, pur credendo di comandare, la critica della *scelta* non fa se non constatare ed aiutare le espressioni già in via di formazione. S' illude di generare, dove, al più, fa solo da levatrice.

L' impossibilità della *scelta* del contenuto dà il teorema dell' *indipendenza dell' arte*; ed è anche il solo senso legittimo del motto: *l' arte per l' arte.* Nè si tema che con ciò si giustifichi l' arte

frivola o fredda, giacchè ciò ch' è frivolo o freddo, se è davvero tale, gli è che non è stato sollevato ad espressione: o, in altri termini, la frivolezza e la freddezza nasce sempre dalla forma dell' elaborazione estetica, dal mancato possesso di un contenuto e non dalla natura di questo.

5. Critica della sentenza: *lo stile è l' uomo.*

Anche la sentenza *lo stile è l' uomo* non si può interamente criticare se non partendo dalla distinzione fra il teoretico ed il pratico, e dal carattere teoretico della forma estetica. L' uomo non è semplice conoscere o contemplare: l' uomo è *volontà*, che comprende in sè il momento conoscitivo. Ora, quella sentenza o è del tutto vuota come allorchè intende che lo stile sia l' uomo *in quanto stile*, l' espressione l' uomo *in quanto attività espressiva*; ovvero è erronea, quando, da ciò che l' uomo *vede*, afferma che si possa indurre ciò che l' uomo *fa* o *vuole*: che tra un conoscere e un volere, insomma, ci sia legame necessario. — Da questa erronea identificazione sono sorte molte *leggende* nelle *biografie* degli artisti, sembrando impossibile che chi espresse sentimenti nobili non fosse poi, nella vita pratica, un galantuomo; che chi fece dare molte coltellate nei suoi drammi, non ne avesse dato qualcuna egli stesso nella vita reale! Ed invano gli artisti hanno protestato col *lasciva est nobis pagina, vita proba.* Ne hanno ricavato, di giunta, la taccia d' ipocriti. Oh ben più caute femminucce di Verona che almeno appoggiavate la vostra credenza, che Dante fosse sceso realmente all' Inferno, sul suo viso affumicato. La vostra, era una prova *storica*!

6. Critica della *tecnica estetica* e dei *mezzi dell' espressione.*

Un' invasione del pratico nel teoretico è anche il concetto dei *mezzi dell' espressione*, o della *tecnica artistica*. Se l'espressione avesse *mezzi*, se questi *mezzi* (cause) potessero esser indicati da un atto conoscitivo (*tecnica*); l' espressione non sarebbe attività teoretica, ma pratica. Ma l' espressione non ha *mezzi*: essa *vede qualcosa*, non *vuole un fine.* Una visione o concezione estetica non si può scindere in mezzo e fine. È un tutto solo. Si dice talora che uno scrittore ha inventato una nuova *tecnica* del romanzo o del dramma, un pittore una nuova *tecnica* del distribuir la luce. Qui la parola è usata a casaccio: la pretesa *nuova tecnica* è proprio quel dato *nuovo romanzo,* quel *nuovo dramma*, quel *nuovo quadro.* La distribuzione della luce appartiene alla visione stessa del quadro: la tecnica di un drammaturgo è la sua stessa concezione drammatica. Altra volta

con la parola *tecnica* si sogliono designare alcuni *pregi* di un' opera sbagliata; e si dice, eufemisticamente, che « la concezione è sbagliata, ma la tecnica è buona ».

Quando invece si parla dei modi di dipingere ad olio o d' incidere ad acquaforte o di scolpire l' alabastro, allora sì che la parola *tecnica* è a suo posto. Ma non è però a suo posto l' aggettivo *estetica* o *artistica*; giacchè quella tecnica è tecnica *del pratico*, come ogni tecnica. È tecnica non del fatto estetico, ma di ciò che *può venir dopo* il fatto estetico.

III.

L' ESPRESSIONE COME SPECIALE ATTIVITÀ TEORETICA.

Ma a determinare interamente il concetto dell' espressione, è necessario un terzo passo. Se il suo genere è l' *attività* e la sua specie è il *teoretico*, non pare che con ciò si sia raggiunta la determinatezza completa. L'espressione è conoscenza e verità; ma conoscenza e verità è anche il pensiero. Espressione e pensiero, dunque, s' identificano? E, se non s' identificano, a quale sottospecie appartiene l' una e a quale l' altro? come si distingue il *conoscere estetico* dal *conoscere logico*, il *vero estetico* dal *vero logico*, il *bello* dal *vero* in senso stretto? o, se l'attività produttrice del vero logico si chiama *intelletto* e quella del bello *fantasia*, in che si distingue l'attività *intellettiva* dalla *fantastica*? — Ecco la questione, anzi la doppia questione, che bisogna ora affrontare. 1. Teoretico-estetico e teoretico-logico.

Cominciando dalla prima, è stato sostenuto molte volte, e molte volte negato, che *pensiero* ed *espressione* facciano tutt' uno: che pensare logicamente sia *parlare* e che parlare sia *pensar logicamente*. Se non c' inganniamo, così chi ha sostenuto questa tesi per intero, come chi l' ha per intero respinta, sono, entrambi, nell' errore.

Che *pensare logicamente* sia *parlare* è un fatto indubitabile. Noi pensiamo logicamente solo quando troviamo l' espressione esatta di ciò che ci si agita dentro. Un pensiero logico, pel quale non si sia trovata l' espressione, non è pensiero. Allorchè noi discorriamo di libri *pensati bene* e *scritti male*, non possiamo intendere se non che in quei libri vi sono parti (pagine, periodi, proposizioni, etc.) *pen-* 2. Indissolubilità del pensiero logico dall'espressione.

sate e *scritte bene*, ed altre, le meno importanti, *pensate* e *scritte male* (non pensate e non espresse davvero). La *Scienza nuova* di Vico, dov' è scritta male, è anche pensata male. Che se dai grossi volumi passiamo ad una breve proposizione, l' imprecisione e l' erroneità di quel detto salteranno agli occhi. Come una proposizione potrebbe esser *pensata chiaramente* e *scritta confusamente*? — Quanto a coloro che dicono di aver dei pensieri e di non saperli esprimere, già troppe volte siamo stati messi in guardia: che chi non riesce a dire, non deve aver nulla da dire. *Rem tene, verba sequentur!*, ammoniva la sapienza antica. Tutt' al più, si può concedere che coloro abbiano come il presentimento di qualcosa di vero; ma presentire non è possedere, e la verità è conquista e possesso.

Vi ha chi ha obiettato che noi possiamo pensare logicamente senza *pronunziare parole, neppure a bassa voce*; ma servendoci di segni algebrici, o di altre immagini. Sta benissimo: il pensare è certo indipendente dai segni fisici *che seguono all' espressione*: ma non è già indipendente *dall'espressione*; e quando qui diciamo *parlare*, intendiamo l' *espressione*, da qualunque segno sia poi seguita.

La verità della tesi, che il pensiero logico è indissolubile dal linguaggio ossia dall'espressione in genere, si dimostra col far notare: che il pensiero logico, se non fosse insieme *espressione*, sarebbe un'*impressione*; e l'impressione è inafferrabile, non esiste innanzi allo spirito, se non diventa espressione. L' *attività logica* deve perciò essere, insieme, *attività espressiva*.

3. Dissolubilità dall' espressione del pensiero logico.

Se questa tesi non è stata accettata con la prontezza che meritava, gli è che contemporaneamente si credeva di aver dimostrato, e si pretendeva di lasciar passare, anche l' inverso: che *parlare* (o *esprimersi*) sia di necessità *pensar logicamente*. A questa seconda affermazione ripugna invece la nostra esperienza.

Certo, parlare o esprimersi bene non può esser mai pensare *illogicamente* o *antilogicamente*. Ciò ch'è *antilogico* è, insieme, *antiestetico*. È questa una semplice conseguenza della prima tesi: se chi pensa bene si esprime bene, chi pensa male (antilogicamente) si esprime male. Ma l' espressione può essere espressione del *logicamente indifferente*: di qualcosa che non è logico, nè antilogico, ma *alogico*.

Un quadro o un pezzo musicale suscitano nello spirito una

visione che, logicamente, non è nè vera nè falsa. Ecco *un caso*, comunissimo, in cui *esprimer bene* non è *pensar logicamente*. La medesima esperienza che prova l'*indissolubilità* del pensiero logico dall'espressione, prova anche la *dissolubilità* di questa da quello.

Ed anche tale dissolubilità si dimostra facilmente per via di deduzione. Pensar logicamente importa, infatti, aver innanzi degli oggetti, di cui si cerchino le relazioni logiche. Questi oggetti, perchè sieno innanzi allo spirito, debbono essere *espressi*. Noi pensiamo logicamente non solo *con le parole*, ma *sulle* parole. Il pensar logico perciò presuppone l'espressione; e, giacchè la presuppone, l'espressione non è prodotto di pensiero logico nè indissolubile da questo.

Noi siamo così condotti a concepire il rapporto di *estetico* e di *logico*, di *bello* e di *vero*, di *fantastico* e di *intellettivo*, come quello di un *doppio grado*, che ripeta il rapporto generale che abbiamo fissato tra il teoretico ed il pratico. L'estetico non è *estetico-logico*, ma il *logico* è sempre *logico-estetico*. 4. L'espressione come primo grado.

Allorchè si dice che l'arte consiste nel *fantastico*, mi par che si dica bene. Non già che la scienza (pensiero logico) possa far di meno del fantastico; ma perchè, laddove essa vi congiunge l' intellettualità, nell'arte il *fantastico* resta *puro*.

Conseguenza di ciò è, che l'espressione deve considerarsi quale *primissima affermazione* dell'attività umana; giacchè come atto teoretico vien *prima* del *pratico*, e come estetico vien *prima* dell' *intellettivo* o *logico*. Il che vien riconosciuto da quanti notano che il passaggio da *psiche* a *spirito*, da *sensibilità animale* ad *attività umana*, si effettua per mezzo del linguaggio; e dovrebbero dire, del l'espressione in genere. Soltanto ci par poco esatto il definire il linguaggio o l'espressione come un *anello intermedio*, quando s'intenda con ciò che il fatto espressivo sia un misto di naturalità e di umanità. Dove appare l'umanità, l' altra è sparita: l'uomo che si esprime esce, sì, *immediatamente* dall' esser naturale, *ma ne esce*: non ne sta mezzo dentro e mezzo fuori, come indicherebbe la frase dell'*anello intermedio*.

Sull'*esteticità* e la *logicità*, dopo averle considerate come le due sottospecie dell'attività teoretica e averle messe nel rapporto sopraindicato, non possiamo dir altro per determinarne la natura. Il sem-

plice non si definisce. Ma possiamo darvi intorno dei chiarimenti verbali, che aiutino ad intuire la loro diversità, e il loro carattere proprio.

E il chiarimento verbale è, che il conoscere estetico è la conoscenza dell'*individuale*, laddove il conoscere logico é conoscenza dell'*universale*. Il primo vede dappertutto *individui*: il secondo, *concetti*. Anche l' opinione comune riconosce come caratteristico del pensiero logico o della scienza l' *astrazione*; del bello e dell' arte, l' *individualità*; e contrappone ai pallidi schemi dei filosofi le creature vive dell'arte.

5. Storia ed arte

Si é disputato molto sull'indole teoretica della conoscenza storica o del *vero storico*. Ma poichè altre forme di conoscenza non son note fuori dell' *estetica* e della *logica*; e poichè la conoscenza storica non ricerca leggi nè forma concetti, non induce nè deduce, è diretta *ad narrandum non ad demonstrandum*, non pone universali, ma ricostruisce individui; parve a chi scrive questa Memoria che il carattere estetico di quella fosse irrecusabile; e, or son già parecchi anni, sostenne a lungo questa tesi, della natura *estetica* della storia: il che riusciva poi ad un accordo con la comune opinione che ha sempre insistentemente ravvicinato *storia* ed *arte* 1).

Con miglior animo ripete ora l'affermazione, dopo aver toccato con mano, nelle molteplici discussioni cui ha dato luogo il suo scritto, la povertà degli argomenti che ad essa si oppongono; dopo essere stato rinfrancato e incoraggiato dall'autorevole appoggio di qualche critico *emunctae naris*; e dopo avervi per suo conto ripensato sù, ripercorrendo la questione nei suoi complicati meandri.

Ma qui non gli sembra il caso di riesporla, bastando rimandare alla speciale trattazione già fattane. Sarà bene per altro mettere in guardia contro un sofisma, diretto a mostrar l' indole logica e scientifica della storia, che spesso si ripete e del quale chi scrive dimenticò altra volta di far cenno. Il sofisma consiste nel conce-

1) Vedi le due memorie lette a quest' Accademia nel 1893 e nel 1894, e ristampate con aggiunte nel volume: *Il concetto della Storia nelle sue relazioni col concetto dell'Arte*, Ricerche e discussioni, Roma, Loescher, 1896.

dere che la conoscenza storica abbia per oggetto l'individuale; ma non la *rappresentazione* — si soggiunge — sibbene il *concetto* dell'individuale: donde si conclude che la storia sia conoscenza logica e scientifica. La storia elabora il *concetto* di un personaggio, di Carlo Magno o di Napoleone; di un'epoca, come del Rinascimento o della Riforma; di un avvenimento, come della Rivoluzione Francese o dell'Unificazione d'Italia: allo stesso modo che la Geometria elabora il concetto di *spazio* o l' Estetica quello di *espressione*. — Niente di tutto ciò: la storia non può presentare se non Napoleone e Carlo Magno, il Rinascimento e la Riforma, la Rivoluzione Francese e la Rivoluzione Italiana, fatti individuali, nella loro fisonomia individuale, proprio nel senso che dai logici si dice, che dell'individuale non si dà concetto, ma solo rappresentazione. Il cosiddetto *concetto dell' individuale* è sempre *concetto dell' universale*: ricco di note, ricchissimo se si vuole, ma, per ricco che sia, incapace di attingere quell' individualità che la conoscenza storica, come conoscenza estetica, sola attinge.

A noi qui importa sopratutto, rifermata la natura estetica della storia, stabilire in che la storia si distingua poi dall'arte. Che una differenza vi sia, è evidente. Ma la differenza non vien esattamente indicata dal dir l'arte *rappresentazione del possibile*, e la storia del *realmente accaduto*: tutt' al più, ciò serve a proclamare che una differenza vi è. Un valentissimo studioso italiano della questione 1) ha testè posta la differenza in ciò: che nella storia l'esteticità è il fine *costitutivo*, laddove la verità scientifica è il fine *normativo*: fine normativo che non coincide col costitutivo; onde la storia tenderà sempre ad esser altro dall'arte, e resterà sempre arte. In altri termini (e se intendo bene il suo pensiero, e bene lo traduco nel mio linguaggio), con la *storicità* si aggiunge alla pura esteticità un elemento di *fede*: fede che va dalla facile credulità dell'uomo del volgo, al creder cauto, temperato di una dose maggiore o minore di scetticismo, dell'uomo colto, che ha molto osservato e molto riflettuto; fede che cangia e si raffina col complesso della nostra esperienza, ma fede sempre in ultima analisi; la quale, estrinseca com' è al- 6. Storia e fede.

1) G. GENTILE, *Il concetto della storia*, in *Studi Storici* del Crivellucci, vol. VIII, 1899.

l'attività conoscitiva, non vale a mutar l'indole estetica (*fine costitutivo*) di questa.

Questo elemento di fede e la esteticità della forma conoscitiva ci dànno la connessione della verità storica con la verità religiosa: ogni religione è una storia dell' universo. Ed è noto che la fede non si dimostra: il che prova di nuovo che la storia non si dimostra, ma si conosce come qualcosa di individuale che si impone alla coscienza con una forza diversa da quella dell' intelletto (logico).

7. I dati storici nelle scienze.

Possiamo far di meno di questo elemento di fede? è esso alcunchè di superfluo e di arbitrario che possiamo eliminare dalla nostra vita? Tanto è ineliminabile che coloro stessi che han più volte sostenuto la tesi dell' incertezza e dell' inutilità della storia, non si sono poi accorti che la scienza medesima riposa, in ultima analisi, su *dati storici*. Noi incontriamo l' indimostrabile nei principii ultimi delle scienze come nella vita concreta: l'individualità dà il doppio limite della scienza. Il progresso della quale consiste nello sciogliere pretesi individuali o pretesi dati ultimi in rapporti universali; ma fa ciò con l' urtar sempre in nuovi individuali. Gli è questo *residuo*, o *fondamento storico* delle scienze, che ha traviato le menti di molti studiosi (specie matematici, ed ahime!, ora cominciano ad imitarne l' esempio anche quelli delle scienze morali), e li ha indotti nella credenza che la scienza riposi su *convenzioni* arbitrarie. Essi chiamano *convenzioni* l' *indimostrabile*; e considerano tutto il nostro sapere come un giuochetto, che è poi così o così *come l' uom se l'arreca!*

Tra la fede che accompagna ciò ch'è oggetto della nostra intuizione immediata ed è verificabile con l' *esperimento*, e ciò ch' è oggetto della cosiddetta *storia* in senso stretto, e che riposa sulla autorità *criticamente accertata delle fonti*, non vi è se non una differenza di second' ordine. La storia non si verifica con lo sperimento; ma la verità dello sperimento è verità storica. Ciò che si dimostra non si sperimenta.

8. Arte, storia e scienza.

Determinare se il tale o tal altro prodotto è in sè *arte* o *storia* è un còmpito ineseguibile: giacchè il prodotto estetico acquista o perde il carattere *storico* secondo le variabili circostanze che l'accompagnano. Ciò che nel medioevo era *storia*, per noi è *poema*:

ciò che un tempo era *cosmologia*, per noi è *mitologia*; ed è da prevedere che molte, che per noi sono verità *storiche*, diventeranno pei posteri le nostre verità *estetiche*, le nostre *poesie* e le nostre *mitologie*. Molta parte della *scienza* del passato è ora considerata come fantastica: ipotesi meramente fantastiche conteneva la chimica prima di Lavoisier, la fisica prima di Galilei, la psicologia prima di Herbart, la geometria prima di Gauss, e così via. Ma ciò che è *scienza* (forma intellettiva) resta forma intellettiva, e non diventa puramente estetica. Ciò che invece può diventar *mero* fantastico sono appunto i *dati storici*, da cui ogni elaborazione scientifica prende le mosse.

A nessuno di questi tre fatti, *arte*, *storia*, *scienza*, son mancati gli avversarii. Gli scettici hanno negato la possibilità della scienza: gl' intellettualisti hanno negato valore alla storia, o proclamato l' inutilità dell' arte. E vi sono stati estetofili che hanno vagheggiato un risolvimento di tutto il mondo teoretico nel mondo del fantastico contemplare; ed istorofili che hanno voluto ridurre la scienza ad una narrazione di fatti individuali; e filosofi che han tentato di sciogliere la storia in relazioni logiche e profetato la morte inevitabile dell' arte. Ma *arte*, *storia*, *scienza* sono tre termini necessarii tra i quali si aggira lo spirito conoscitivo.

E, se io non m' inganno, la storia prende fra l' estetico e il logico un posto analogo a quello che la *tecnica* prende fra il teoretico ed il pratico. Come la volontà non è possibile senza conoscenze (estetiche ed intellettuali) che ne formano la base *tecnica*, così la scienza non è possibile senza verità estetiche che, in quanto sono assunte come fatti reali, si chiamano *storiche*. *Storia*, come *tecnica*, sarebbe dunque concetto di *situazione*; laddove *arte* e *scienza* indicano due modi o gradi, intimamente distinti, dell' attività teoretica. Gli è perciò che la storia è *arte*, ed è potuta sembrare nel tempo stesso un *misto* di arte e di scienza.

9. Critica dell' estetica intellettualistica. L' *allegorico* e il *tipico*.

Ciò che abbiamo detto della scienza e della storia non è già una digressione o divagazione di cui avremmo potuto far di meno. Soltanto questi concetti chiaramente stabiliti ci mettono in grado di scorgere in che stia l' errore di una serie di teoriche, che si sogliono presentare come teoriche di Estetica.

La distinzione dell' *estetico* dal *logico* condanna ogni forma di

Estetica *intellettualistica*. Questa considera il bello come l' unione dell' *intelligibile* col *sensibile*, del *concetto* con l' *intuizione*, del *logico* con l' *estetico*, annullando l' arte nella scienza, l' intuizione nel concetto, l' estetico nel logico. E scambia il fatto estetico in genere col caso particolare di esso in cui si presenta come *logico-estetico*.

L' estetica intellettualistica mena diritto alla pretesa che i poeti debbano esporre *verità* (intellettuali); il che non potrebbero fare se non *allegorizzando*. Ora, che cosa è l' *allegorico* rispetto all' *estetico* o al *bello*? L' allegorico è una specie del brutto. È il contenuto che oscilla incerto tra l' elaborazione estetica dell' individuale e la elaborazione logica dell' universale. È il concreto che non diventa pienamente astratto, e resta nè carne nè pesce.—Ma bisogna esser giusti anche verso l' *allegorico*. In qualche caso, questa parola non designa il brutto. Posta la *Gerusalemme liberata*, se n' è poi escogitata l' allegoria; posto l' *Adone* del Marino, il poeta della lascivia ha poi insinuato ch' esso sia diretto a mostrar come « *sterminato piacer termina in doglia* »; posta una bella statua di donna, lo scultore può scrivere in un cartello che la statua esprime la *Clemenza* o la *Bontà*. Quest' allegoria, che giunge *post festum*, ad opera compiuta, non dà luogo al brutto. E che cosa è allora? È un' espressione, *aggiunta* estrinsecamente ad un' altra espressione. Al poema della *Gerusalemme* si aggiunge una paginetta di prosa, ch' esprime un *altro* pensiero del poeta; all' *Adone* una strofe o un verso, che esprime ciò che il poeta vorrebbe dare a bere al pubblico suo, e dei padri Gesuiti: alla statua si aggiunge un' espressione, ch' è una parola: *clemenza*, o *bontà*!

Altri considera il fatto estetico come la conoscenza dell' individuale che *esemplifica* leggi scientifiche. Se non che, l'esempio, in quanto esempio, sta per la cosa esemplificata: è dunque una forma di esposizione dell' *universale*; e la teorica dell' *esemplificazione* si riduce a quella *intellettualistica*.

Alla medesima si riduce la teorica del *tipico*, quando per *tipico* s' intenda appunto, come spesso si suole, il generale o l'astratto. Che se poi per tipico s' intenda l' individuale, non si fa se non una variazione di parole. *Tipeggiare* importerà, in questo caso, *caratterizzare*; ossia determinare e rappresentare l' individuale. Don Chisciotte è tipo: ma di che è tipo se non di tutti i Don Chi-

sciotte? tipo, per così dire, di sè medesimo? Di concetti astratti, come della perdita del senso del reale o dell' amor della gloria, no, di certo. Sotto questi concetti potete pensare infiniti personaggi, che non sono Don Chisciotte. In altri termini, nell' espressione di un gran poeta (per es., in un personaggio poetico), noi troviamo le nostre medesime impressioni *pienamente determinate* ed *inverate*; e diciamo *tipica* quell' espressione, che potremmo dire semplicemente *estetica* 1).

10. Critica del *verisimile*.

Dalla confusione poi tra verità *estetica* e verità *storica* è nata la teorica, che ora ha perso terreno ma ch'è stata dominatrice pel passato, del *verisimile* come oggetto dell' arte. La verisimiglianza è appunto il carattere della conoscenza storica, che non giunge mai all' evidenza e necessità della logica: che si pone come vera, di una verità non dimostrata ma presunta: non *vera* ma *verisimile*. E, come tale, è carattere affatto estraneo all'attività estetica considerata in sè stessa.

11. Critica della teorica dei *generi artistici* e *letterarii*.

Ma se la teorica del verisimile ha perso terreno, ed è ora quasi obliata, non si può dir lo stesso di un' altra conseguenza dell' estetica intellettualistica, ch' è la *teorica dei generi artistici e letterarii*. Questa continua a confonder le idee in fatto di arte.

L' attività umana può passare dall' *estetico* al *logico*, appunto perchè quello è un primo grado rispetto a questo: distruggere le espressioni, ossia il pensamento dell' individuale, col pensamento dell' universale; sciogliere i fatti espressivi in rapporti logici. Che questa operazione si concreti a sua volta in un' espressione, abbiamo già mostrato; ma non perciò le prime espressioni non sono state *distrutte*, avendo ceduto il luogo alle *nuove* espressioni, logico-estetiche. Quando si è sul secondo gradino, il primo è abbandonato.

Chi entri in una galleria di quadri, o chi prenda a leggere una serie di poesie o di volumi di poesie, può, dopo aver contemplato e letto, proceder oltre, ed *indagar la natura* delle cose espresse. Così quei quadri e quei componimenti poetici, di cui ciascuno è un individuo logicamente impensabile, si risolvono in astra-

---

1) Sul *tipico*, cfr. GENTILE, l. c. pp. 194-6.

zioni od universali, come *costumi*, *paesaggi*, *ritratti*, *vita domestica*, *battaglie*, *animali*, *fiori*, *frutti*, *marine*, *campagne*, *laghi*, *deserti*, *fatti tragici*, *comici*, *tristi*, *pietosi*, *crudeli*, *lirici*, *epici*, *drammatici*, *cavallereschi*, *idillici*; e così via!

Quando noi pensiamo il concetto di *vita domestica*, o di *cavalleria*, o di *crudeltà*, il fatto espressivo individuale, da cui abbiamo preso le mosse, è stato abbandonato. Da uomini *estetici* ci siamo mutati in uomini *logici*: da contemplatori di espressioni in raziocinatori. Ma nessuno può obiettar nulla a tal procedere. Come altrimenti nascerebbe la scienza, la quale ha per presupposto le espressioni estetiche, ma per funzione l' andar oltre di queste? La forma logica o scientifica, in quanto tale, esclude la forma estetica. Chi si fa a pensar scientificamente, ha cessato di contemplare esteticamente: benchè il suo pensamento prenda di necessità a sua volta, come abbiamo detto, una forma estetica.

Se non che, l'errore comincia quando dal *concetto* si vuol dedurre l' *espressione*, e nel fatto *sostituente* trovar le leggi del fatto *sostituito*: quando il secondo gradino è concepito come lo stesso del primo, e, stando sul secondo, si asserisce di star sul primo. È questo errore che prende il nome di *Teorica dei generi artistici e letterarii.*

« Qual' è la forma estetica della *vita domestica*, della *cavalleria*, della *crudeltà*, etc.? *come* debbono essere *espressi* questi *contenuti*? ». Tale è il problema assurdo che si propone la teorica dei generi artistici e letterarii. *Vita domestica*, *cavalleria*, *crudeltà*, etc., non sono già *impressioni*, ma *concetti*: non *contenuti*, ma forme *logico-estetiche*. La *forma* non si può *esprimere* perchè è già essa *espressione*. O che cosa sono le parole *crudeltà*, *cavalleria*, *vita domestica*, etc., se non le espressioni di quei concetti?

Dalla teorica dei generi artistici e letterarii derivano quelle fogge erronee di giudizio e di critica che innanzi ad un' opera d'arte, in luogo di determinare se è o no espressiva, se parla o se balbetta e tace addirittura, se insomma è bella o brutta *tout court*, si domanda: — è essa conforme *alle leggi del poema epico* o *della tragedia*? alle leggi della *pittura storica*, o del *paesaggio*? — È vero che gli artisti, per quanto a parole o con finte ubbidienze abbian mostrato di accettarle, in realtà han fatto sempre le fiche a queste

leggi dei generi. Ogni opera d'arte vera ha violato un *genere* stabilito, e scompigliato le idee dei critici, che sono stati costretti ad *allargare* il genere; finchè anche il genere allargato non è apparso troppo stretto per effetto del sorger di altre opere d'arte, seguite da nuovi scandali, nuovi scompigli, e — nuovo allargamento.

Dalla medesima teorica vengono i pregiudizii pei quali un tempo (ma è veramente un passato?) si lamentava che l'Italia non avesse la *tragedia* (finchè non giunse chi le dette quel serto che unico mancava al crine glorioso di lei), nè la Francia il *poema epico* (fino all'*Henriade*, che acquetò le bramose canne dei critici). E connessi con tali pregiudizii sono gli elogi per gl'*inventori dei nuovi generi*: tanto che parve gran cosa che si fosse inventato nel seicento il *poema eroicomico*, e si disputò dell'onore dell'invenzione quasi si trattasse della scoperta dell'America; malgrado che le opere decorate con quel nome (la *Secchia rapita*, lo *Scherno degli Dei*) fossero opere nate morte, giacchè i loro autori (piccolo inconveniente!) non avevano nulla di proprio da dire.

La condanna dei generi artistici e letterarii è la formulazione di ciò che il buon senso ha sempre riconosciuto e l'attività artistica ha sempre fatto. Ma il buon senso e il fatto reale, messi in una formula, assumono talvolta l'aspetto di paradossi: la nuova formula scuote formule vecchie e pregiudizii secolari 1).

12. I caratteri del bello.

Il bello o il fatto estetico non ha altri caratteri oltre di quelli che siamo venuti finora rilevando. Le lunghe enumerazioni dei *caratteri del bello*, che si leggono nei trattati di Estetica, non son di solito altro se non varianti verbali per indicare che il bello è *attività*; ch'è attività *teoretica*; e ch'è teorizzamento *dell'individuale*. Appartengono alla prima determinazione, come abbiamo già detto, i caratteri dell'*unità* e dell'*unità nella varietà*, e quelli ancora della *semplicità*, e dell'*originalità*, e così via; appartengono alla seconda quelli della *verità*, della *schiettezza*, e simili; ed alla terza, le qualità della *vita*, della *vivacità*, dell'*animazione*, della *concretezza*, e così via. Quando non si riducono alle dette tre determinazioni, i

1) Cfr. *Critica letteraria*, pp. 97-98, 136-8, e *Francesco de Sanctis e i suoi critici*, pp. 8-11.

pretesi caratteri sono aggiunte arbitrarie o contradittorie al fatto della bellezza. Tale è il caso, per esempio, del carattere di *grandezza,* che è inapplicabile ad ogni fatto spiritua'e essendo un concetto che può riferirsi solo ai fatti fisici; ovvero quello della *sincerità*, che è inapplicabile ad ogni fatto teoretico, essendo requisito della volontà pratica morale. Per salvare queste denominazioni non resta se non dichiararle enfatiche ed immaginose, cioè prive di un proprio contenuto logico e scientifico.

13. L'*origine* dell' arte.

Potrà sembrare strano che noi non ci siamo occupati sin qui di un problema, che è ora di moda tra coloro che scrivono di estetica; e che si formula così: « Qual' è l' *origine* del fatto estetico o dell' arte? ».

Questa formula ha tre significati diversi, ed indica quindi tre problemi diversi, a due dei quali noi abbiamo già risposto.

Nel primo significato s' intende per la ricerca dell' *origine* quella della *natura* o dell' *indole* del fatto estetico, ch' è stata per l' appunto oggetto sinora della nostra trattazione. Nel secondo significato, si vuol sapere quale sia stata l' *origine storica*; al che abbiamo risposto implicitamente e negativamente. Se l' espressione è il primo passo per cui l' animale si trasforma in uomo, e se la storia presuppone l' uomo; non si può indicare l' origine *storica* di ciò ch' è presupposto di ogni storia. L' espressione è parte costitutiva dell' uomo stesso; e non è già una *istituzione umana*, che appaia *nella* storia.

Ma nel terzo significato, col domandarsi l'origine dell'arte ossia dell' espressione, si vuol sapere a quale necessità dello spirito esso risponda; come la necessità dell' espressione si deduca dal concetto dello spirito; quale sia, non già la sua genesi *storica*, ma la sua genesi *ideale*. Innanzi a questa ricerca noi ci arrestiamo; essa esce fuori del nostro assunto.

14. Estetica e Logica.

I primi ch'ebbero qualche sentore del rapporto intimo fra Estetica e Logica, intitolarono volentieri l' Estetica *Logica della cognizione sensitiva*; e si compiacquero nel trasportar le categorie logiche alla nuova scienza, parlando di *concetti estetici*, *giudizii estetici*, *sillogismi estetici*, *sistemi estetici*: come avrebbero potuto parlare di *principii* (d' identità, di contradizione e di ragion sufficiente) *estetici*.

Gli è ch'essi avevano piena fiducia nella saldezza della logica tradizionale delle scuole. Meno superstiziosi verso di questa, noi dobbiamo domandarci, all'inverso, per quale e quanta parte la Logica comunemente ammessa non debba essere purificata e corretta dopo che l' Estetica è stata svolta ed approfondita. Quantunque anche questa ricerca esca fuori del nostro assunto, ci si permetterà qualche accenno, che giustifichi l' augurio che qui facciamo di una rielaborazione spregiudicata della Logica.

Già una considerazione più attenta del concetto generale dell'attività dovrebbe far sorgere gravi dubbii sui cosiddetti principii logici, principii *secondo i quali* si condurrebbe l' attivita logica. L'attività non si conduce *secondo principii*, come bimbo attaccato alle gonne della madre: *è essa stessa quei principii*, che, quanto più si moltiplicano, tanto meno adeguatamente ne indicano la potenza creatrice. Egualmente, l'*indivisibilità* degli atti di attività dovrebbe far dubitare della definizione delle *scienze* come *sistemi di concetti*. Ogni scienza non è un sistema di concetti, ma *è un concetto solo*. La molteplicità dei concetti appartiene all' *esposizione*, direi quasi alla pedagogica, della scienza: la molteplicità è del *discens*; chi prenda ad esporre, come chi ha accolto in sè l' intera esposizione, il *docens* e il *doctus*, non si trova in mente se non *un unico concetto*.

Ma la considerazione delle differenze specifiche tra *estetico e logico*, mostra che il logico non può consistere se non nel pensamento dell' universale, ossia del concetto. Ciò che non è pensamento di concetto, non è fatto logico. Il cosiddetto *sillogismo* è bene un fatto logico, giacchè mena ad una definizione. Ma la teorica del *giudizio* confonde di frequente fatti logici con fatti puramente estetici. I soli giudizii logici sono le definizioni. Tra *Pietro passeggia* e *Pietro è un passeggiante*, intercede una differenza profonda; e il mettere insieme i due fatti col nome di *giudizio*, produce una confusione in tutta la scienza. *Pietro passeggia* è una semplice espressione estetica: un chiudere in parole l' impressione del fatto di Pietro che passeggia. *Pietro è un passeggiante* è la visione di un rapporto del fatto di *Pietro* col fatto del *passeggiante*, un'espressione logico-estetica, un vero pensamento di concetto, un vero giudizio logico, una definizione. La Logica si perfezionerà quando

avrà escluso da sè tutto ciò che contiene di fatti meramente estetici, o, se piace meglio, meramente grammaticali. Ma l'esclusione non si può far con rigore se non dopo che si sia con rigore stabilito in che consista il fatto estetico. Se il fatto logico è un secondo grado rispetto all' estetico, un' Estetica imperfetta tira seco di necessità una Logica imperfetta. La Logica, nell' ordine ideale, vien dopo l' Estetica.

IV.

INESISTENZA DI CLASSI DI ESPRESSIONI.

1. Unicità dell' espressione.

È perfettamente legittima la domanda: *se vi sieno varii modi di espressione.* Avendo noi nell'*attività* distinto due modi, il *teoretico* e il *pratico*, e nel teoretico due modi, l' *estetico* e il *logico*, non si vede a priori ragione alcuna per la quale non possano esservi due o più *modi dell'estetico*, ossia dell'*espressione.*

Soltanto, questi modi non vi sono! È una questione di fatto. Osservate quanto volete i fatti estetici, e non riuscirete a trovare tra di essi differenze di modi espressivi, nè a scomporre il fatto estetico in un fatto estetico di primo grado e in un altro di secondo grado.

Ciò significa che non è possibile una *classificazione* delle espressioni. I singoli fatti espressivi sono tanti individui, l'uno non ragguagliabile con l'altro se non in quanto *espressione.* — Per usare il linguaggio delle scuole, l'espressione è una *specie* che non può funzionare, a sua volta, da *genere.*

Variano le impressioni ossia i contenuti: ogni contenuto è diverso da un altro, perchè niente si ripete nella vita; e al variar continuo dei contenuti segue la varietà irriducibile dei fatti espressivi, sintesi estetiche delle impressioni.

2. Le traduzioni.

Un corollario di ciò è l'impossibilità delle *traduzioni*, in quanto abbiano la pretesa di effettuare il travasamento di un'espressione in un'altra, come di un liquido da un vaso in un altro di varia forma. Noi possiamo elaborare logicamente ciò che prima abbiamo elaborato solo in forma estetica: ma non possiamo ciò che ha avuto già la sua forma estetica ridurre ad *altra* forma, anche este-

tica. Ogni traduzione quindi o sminuisce e guasta; e in tal caso l'espressione resta sempre una, quella dell' originale, essendo l'altra più o meno brutta, cioè non propriamente espressione: ovvero crea una nuova espressione perchè rimette nel crogiuolo la prima mescolandola con altre proprie del preteso traduttore; ed in tal caso, saranno *due*, ma di due contenuti *diversi*. « Brutte fedeli o belle infedeli »: questo detto proverbiale coglie bene il dilemma che ogni traduttore si trova innanzi. Le traduzioni inestetiche, come quelle *ad verbum* o interlineari, ovvero *parafrastiche*, sono poi da considerare come semplici *comenti* degli originali.

3. Le categorie rettoriche.

La teorica con la quale si è voluto stabilire delle *classi* di espressioni, è nota in letteratura col nome di *Categorie rettoriche*. Ma anche nelle altre *arti* si sono stabilite di queste classi; e basti ricordare che in pittura e scultura si parla egualmente di *forma realistica* e di *forma simbolica*.

Il valore scientifico da dare a queste distinzioni di *realistico* e di *simbolico*, di *stile* e di *senza stile*, di *oggettivo* e di *soggettivo*, di *semplice* e di *ornato*, di *proprio* e di *metaforico*; e poi di *pleonasmo*, *ellissi*, *inversione*, *ripetizione*, di *sinonimi*, *omonimi*, di stile *tenue*, *medio*, *sublime*, e così via, è — eguale a zero. Si faccia la prova di fissarne i limiti, sia per mezzo di definizioni, sia con esempi che mostrino viva ed indubitabile la differenza tra l'uno e l'altro dei varii termini. La definizione è impossibile: gli esempi riescono sempre incerti. Mi son divertito altra volta a tormentare la definizione che si suol dare universalmente della *metafora* come di *una parola messa in luogo della parola propria*, domandando perchè ci dovremmo dar questo incomodo di mettere una parola in luogo della propria, quando abbiamo quest' ultima: perchè prendere la via più lunga, quando ci è nota la più corta? Che se poi la metafora è *propria* in quel caso, vuol dire ch'è essa — la parola propria! — Si potrebbe ripetere il medesimo con le altre categorie, per esempio con l'*ornato*; e domandare che cosa un *ornamento* aggiunga all' *espressione semplice*, se non vi aggiunga forse l' espressione — del cattivo gusto!

Quanto male abbiano fatto queste distinzioni, non occorre dire: contro la rettorica si è già abbastanza declamato, quantunque, pur ribellandosi contro le conseguenze, se ne conservino poi preziosa-

mente, per filosofica coerenza, i principii ! 1). Nella produzione letteraria esse hanno contribuito a far prevalere, o almeno a giustificare, quel particolar modo di scriver male, ch' è lo *scriver bene* (secondo rettorica).

4. Senso eventuale delle categorie rettoriche.

I vocaboli, che abbiamo menzionato di sopra, avrebbero la sorte di tanti altri loro parenti (ad es., delle dodici o quattordici specie di metafora), che abbiamo lasciato innominati, cioè non uscirebbero dalle scuole nelle quali ognun di noi li ha appresi salvo poi a non trovar mai il modo di servirsene, e a dimenticarli o a ricordarli solo con una tinta comica; avrebbero, dico, la medesima sorte, se talvolta essi non fossero usati in un senso ben diverso e più legittimo che non sia quello di *classi di espressioni.*

Se dell' espressione non vi sono classi, ad essa sono però applicabili, come sappiamo, i concetti di valore e di disvalore, di *bello* e di *brutto.* Bello e brutto non son classi dell' espressione; ma il primo è l' espressione stessa, e l' altro il suo contradittorio. Ora, i vocaboli citati spesso si adoprano per indicare o il *bello* o i varii gradi del *brutto.* Ma si adoprano nel modo più incostante e capriccioso, giacchè accade che la stessa parola serva ora ad indicare il bello, ed ora il brutto.

Diamo qualche esempio. Vi è chi, innanzi a due quadri, l'uno senza ispirazione, in cui l'autore ha grossolanamente copiato oggetti naturali, e l' altro, poeticamente ispirato, che non trova riscontro preciso od ovvio in oggetti naturali, chiama il primo *realistico* ed il secondo *simbolico.* Viceversa, vi è chi, innanzi ad un quadro fortemente sentito, raffigurante una scena della vita ordinaria, pronunzia la parola *realistico*, e innanzi ad un altro, che freddamente allegorizza, adopera la parola *simbolico.* È evidente che *simbolico* significa nel primo caso *bello*, nel secondo *brutto*; e *brutto* significa il *realistico* nel primo, e *bello* nel secondo! Qual meraviglia che alcuni sostengano poi calorosamente che la forma bella è la simbolica, e che la realistica è brutta; ed altri che bella è la reali-

---

1) Lo stesso accadeva nel secolo XVII, come ho esposto nella mia memoria su *Baltasar Gracian e i trattatisti italiani del Concettismo,* in *Atti*, vol. XXIX, 1899.

stica e brutta la simbolica? e come non dar ragione ad entrambi, nei sensi in cui ciascuno adopera quelle parole?

Lo stesso accade con la parola *stile*. Talora si asserisce che la forma bella è quella che ha stile, e si qualifica priva di stile quella di un codice di leggi o di un libro di matematica. Ma, giacchè anche il codice e la verità matematica, sono espressioni; definito lo stile come la forma bella, non si può sfuggire alla conseguenza: che codice e trattato di matematica hanno il loro stile. Ma voi avrete sentito dire, come ho sentito io parecchie volte: « Odio lo *stile*, odio chi fa *dello stile* »: e in tal caso è chiaro che *stile* significa la forma pretensiosa, impropria, una specie di brutto.

E chi di noi non dice, e sente di dir con ragione, esaminando una composizione letteraria: « In questo punto c' è un *pleonasmo*, in quest'altro un'*ellissi*, in quest'altro una *metafora*, in quest'altro ancora un *sinonimo* o una parola equivoca (*omonimo*) », e così via? —Se ciò si dice con ragione, cioè se vi si unisce un senso preciso, il senso non può essere se non: « Qui c' è un *brutto* consistente nell' usar più parole dove un minor numero bastava (*pleonasmo*); qui invece il brutto nasce dall' averne usato in minor numero, quando ne occorreva un maggiore (*ellissi*); qui, dall' aver usato una parola impropria (*metafora*); qui dall' aver usato due parole che par che dicano due cose diverse laddove dicono lo stesso (*sinonimo*) qui, per contrario, dall'averne usata una, che par che dica lo stesso laddove dice due cose diverse (*omonimo*) ».

I vocaboli delle categorie rettoriche, insomma, quando hanno un senso, designano o l'approvazione che desta il *bello*, o la varia disapprovazione del *brutto*. In quest'ultimo uso è la loro tavola di salvezza. Allorchè invece pretendono di cogliere le differenze di modi tra i varii fatti espressivi, riescono un gergo senza significato: questi *modi* non esistono; ciò ch'è individuale non *si definisce*, ma *s' intuisce*.

Alcuni, ammettendo l' inconsistenza scientifica delle categorie rettoriche, fanno poi una riserva concernente l' utilità di esse e i servigi che renderebbero, specie nelle scuole. Confesso di non capire come l' errore e la confusione possano educar la mente alla distinzione logica o servire all'apprendimento dei principii di una scienza, ch' essi turbano ed oscurano. Ma rimetto il problema ai

pedagogisti. In un altro modo le categorie rettoriche debbono però comparir di certo nelle scuole: per esser *criticate*. Noi non possiamo dimenticare senz'altro gli errori del passato, nè le verità possiamo tener in vita se non facendole battagliare contro gli errori. Se delle categorie rettoriche non si desse notizia e non si facesse ancora per un pezzo la critica, c' è rischio che rinascerebbero; e già vanno ora rinascendo come scoperte *psicologiche*! (1).

5. Le somiglianze dei fatti estetici.

Parrebbe che noi volessimo con ciò negare ogni legame di somiglianza tra le espressioni o le opere d'arte. La somiglianza c' è, e le opere d'arte forman bene dei gruppi; ma è somiglianza come quelle che si avvertono tra gl'individui e che non si colgono mai con determinazioni astratte. È somiglianza che non ha da fare con l'identificazione, la subordinazione o la coordinazione dei concetti. Essa consiste in ciò che si dice *aria di famiglia*, e si riattacca alla medesimezza delle condizioni storiche, tra cui nascono le varie opere, o alla parentela delle anime degli artisti.

6. La rettorica della Logica.

Osserviamo qui in ultimo che anche il pensiero logico è uno, e che le distinzioni di *concetto*, *giudizio* e *sillogismo* non sono di *modi* del pensiero, ma puramente estrinseche e quantitative dell' *esposizione* del pensiero. In fondo, e parlando logicamente della Logica, ogni sillogismo è un giudizio, ed ogni giudizio è un concetto. — Che poi anche la Logica abbia un buon numero di partizioni arbitrarie, che son le sue *categorie rettoriche*, gli è ciò di cui non è difficile convincersi. O non v' è una gran parte della Logica che par destinata non già a far luce nel pensiero sul funzionar del pensiero, ma ad addensarvi sopra le tenebre? È tutta quella parte appunto, che, come accade per la Rettorica, impariamo nelle scuole, e mettiam da banda subito dopo, o che, se usiamo talvolta, sentiamo il bisogno di colorirla con una tinta di scherzo, — come si farebbe con una parola *antiquata*.

---

1) Sono stato molto breve per ciò che riguarda le categorie rettoriche, avendo avuto occasione di discuterne di recente nella mia memoria: *Di alcuni principii di sintassi e stilistica psicologiche del Gröber*, in *Atti*, vol. XXIX, 1899, e nella replica: *Le categorie rettoriche e il prof. Gröber*, nella rivista *Flegrea*, di Napoli, aprile 1900.

V.

ANALOGIA DELLE ATTIVITÀ PRATICHE CON LE TEORETICHE.

Il doppio grado della teoretica ha un importante riscontro, che non è stato studiato come meritava, nell' attività pratica. Lo esporlo brevemente servirà a chiarir sempre meglio la funzione stessa dell'attività estetica. 1. Analogia fra il teoretico e il pratico.

Il riscontro, per annunziarlo in breve, consiste in ciò: che anche nell'attività pratica bisogna distinguer tra *volere* e *volere*, tra volere meramente *economico* e volere *morale*; e che il secondo trova la sua forma concreta nel primo, ossia che stanno anch'essi nel rapporto di un *doppio grado*.

Al concetto dell'*utile* economico è accaduto come a quello dell' espressione o del bello, di esser considerato come un mero fatto psichico, anzi talora addirittura come un fatto cui siano applicabili i concetti della meccanica. Eppure la parola *valore*, di cui è piena la scienza economica, sarebbe dovuta bastare a render accorti dell' indole *attivistica* di esso: l' *utile* essendo un *valore*, dando luogo alle caratteristiche positive e negative dei valori (utile, ed antiutile od antieconomico), non può concepirsi se non come prodotto di attività, cioè come attività esso stesso. 2. L' utile economico come attività.

Quale attività? Non certo attività teoretica: l' *utile* non è *conoscenza*. In quest' errore son caduti coloro che ne han fatto un concetto *tecnologico* 1). La tecnica — come abbiamo visto — è conoscenza di leggi e proprietà naturali, di cause ed effetti: il suo servir di fondamento alla pratica non le fa cangiare la natura conoscitiva. Allorchè si dice che: « l' acqua è *utile* per spegnere il fuoco », si usa in modo affatto improprio, ossia non scientifico, la parola *utile*. « L' acqua gettata sul fuoco è *causa* che questo si spenga »: ecco la conoscenza che serve di fondamento all' azione, per esempio, dei pompieri. Ma tra l' azione utile di chi spegne

1) Vedi la critica dello Stammler nel mio volume *Materialismo storico ed economia marxistica*, Palermo, Sandron, pp. 176-181.

l' incendio, e quella conoscenza, non c' è legame di natura, sibbene di semplice successione. L' azione di chi spegne il fuoco è attività pratica: la tecnica degli effetti dell' acqua sul fuoco è l' attività teoretica che l' ha preceduta.

Or se l' utile è attività pratica, dev' esser, come già sappiamo, un *volere*. Volere è volere un fine: l' utile è dunque il volere di un fine. Condursi utilmente (economicamente) è condursi secondo un fine. Condursi disutilmente (antieconomicamente) è entrar in contradizione col proprio fine, restar perplessi tra varii fini, non averne innanzi nessuno come veramente *voluto*.

3. Volere economico e volere morale.

Ma l' attività morale consiste anch' essa nel volere un fine. Come si distingue, in tal caso, l' *utile* dal *buono*, l' attività *economica* dall' attività *morale*?

Alcuni economisti identificano il *volere economico* con l' *egoismo*, e fanno dell' Economica la scienza dell' Egoismo. L' egoismo è un concetto speciale dell' *immorale*; e l' Economia sarebbe, in tal senso, una scienza ben curiosa! Essa sorgerebbe non accanto ma di fronte all' Etica, come il diavolo di fronte a Dio, o come l' *advocatus diaboli* nei processi di santità. Un tal concetto è del tutto inammessibile: la scienza dell' immorale è implicita in quella del morale, come la scienza del falso è implicita nella Logica, scienza del vero; e una scienza del brutto, nell' Estetica, scienza del bello. Se, dunque, l' Economica fosse la trattazione scientifica dell' egoismo, essa sarebbe non solo un capitolo dell' Etica, ma l' Etica stessa; giacchè ogni determinazione del morale importa una negazione del suo contradittorio 1).

D' altra parte, la coscienza ci dice che condursi economicamente non è condursi egoisticamente: che anche l' uomo moralmente più scrupoloso deve condursi *utilmente* (economicamente), se non vuol essere uno sconclusionato, e, per conseguenza, non veramente morale. Come dunque l' *altruista* avrebbe il dovere di condursi da *egoista*?

La difficoltà si risolve, se non m' inganno, in modo perfetta-

---

1) Cfr. *Materialismo storico ed economia marxistica*, pp. 111-112 *nota*, 186.

mente analogo a quello in cui si risolve il problema delle relazioni tra il bello e il vero, tra Estetica e Logica.

Volere economicamente è *volere un fine*: volere moralmente è *volere il fine come razionale*. Ma appunto chi vuole ed opera moralmente non può non volere ed operare utilmente (economicamente). Come potrebbe volere il *razionale* se non lo volesse insieme come *fine*?

L' inverso non è vero: come non è vero in scienza estetica che il fatto estetico debba esser di necessità congiunto col fatto logico. Si può volere economicamente senza volere moralmente. Si può condursi con perfetta coerenza economica seguendo un fine *irrazionale* (immorale). 4. La pura economicità.

Esempio di carattere economico disgiunto dal carattere morale è l' uomo del Machiavelli, Cesare Borgia, o il Jago di Shakespeare. Chi può non ammirar la forza dalla loro volontà, benchè l' attività loro sia puramente economica? Chi può non ammirar ser Ciappelletto che, fin sul letto di morte, prosegue e realizza il suo ideale di farabutto, facendo esclamare i piccioletti ladruncoli bastardi che assistono alla sua confessione: « Che uomo è costui il quale nè « vecchiezza, nè infermità, nè paura di morte, alla quale si vede « vicino, nè ancora di Dio, innanzi al giudicio del quale di qui a « piccola ora si aspetta di dover essere, dalla sua malvagità lo « hanno potuto rimuovere, nè far che così egli non voglia morire « come egli è vivuto! ».

L' uomo morale congiunge alla persistenza ed impavidità di Cesare Borgia, di Jago o di ser Ciappelletto, la buona volontà del santo o dell' eroe. O, per dir meglio, la buona volontà, non sarebbe volontà, e, per conseguenza, neanche buona, se, oltre il lato che la fa *buona*, non avesse quello per cui è *volontà*. Altrimenti sarebbe *velleità*, non *volontà*. Così un pensiero logico che non riesca ad esprimersi non è pensiero, ma tutt' al più presentimento confuso di pensiero 1).

Sarebbe tuttavia grave errore trasportare il concetto dell' eco-

---

1) Cfr. nella mia pref. agli *Scritti varii* del De Sanctis, le osservazioni sul *Machiavelli* del Villari, pp. XIV-XVI. Ciò che in quella prefazione chiamavo *libertà psicologica*, distinguendola dalla *morale*, è ciò che qui chiamo libertà o volontà meramente *economica*.

nomico, ossia del moralmente indifferente, nell'etica, costituendo una categoria etica di azioni nè morali nè immorali ma *lecite*. Il lecito o il permissivo è stato causa di corruzione morale, come accadde con la morale gesuitica nella quale esso dominava. A questo punto cessa l' analogia fra il teoretico ed il pratico; e cessa appunto perchè il teoretico è il teoretico, e il pratico il pratico. La scienza ha un limite, che può spostare ma invano si sforza di sorpassare, nell' intuitivo o nell' estetico; l' attività morale, che crea il suo mondo, non ha limiti. Essa può e deve trasformare tutte le volizioni umane in volizioni morali. Se l'attività intellettiva urta nel *dato*, l' attività morale non conosce *dati*, che non sieno sue creazioni. Se nelle formazioni teoretiche accanto al *logico* vi è, ineliminabile, l' *alogico*, che non si riesce a sciogliere in rapporti logici, nella formazione pratica ciò che è mera volontà, può e dev' esser sempre sollevato a volontà morale. Di qui la superiorità del pratico sul teoretico: di qui la verità della comune osservazione che l' uomo trova nel volere il bene quella piena soddisfazione, che la scienza non gli dà.

5. Il principio economico.

Mi pare di avere stabilito a sufficienza le analogie che a noi importano fra il teoretico ed il pratico, epperò non condurrò più oltre la ricerca su questa via. Il concetto sopraccennato dell' *utile* è il vero fondamento della scienza economica. Come da quel concetto generale si giunga all' economia pura, e poi all' economia politica o nazionale delle scuole, qui non è il caso di dire, perchè ci distrarrebbe dal nostro argomento. Del resto, l' economia dovrà necessariamente ricongiungersi con le scienze dello spirito quando avrà superato la fase *matematica* nella quale ora si trova: fase che è stata progressiva a sua volta per superare lo *storicismo*, ossia lo scambio del teorico con lo storico, e per distruggere una serie di distinzioni arbitrarie e di false teoriche economiche 1).

6. Il sistema delle attività umane.

Il sistema delle attività umane resta così costituito di quattro attività, disposte in modo che le teoretiche stiano alle pratiche come la prima teoretica sta alla seconda teoretica, e la prima pra-

---

1) Cfr. il mio scritto *Marxismo ed economia pura*, nella *Rivista di sociologia*, 1899, a pp. 745-7, e un altro sul *Principio economico*, che vedrà la luce in uno dei prossimi fascicoli del *Giornale degli Economisti*.

tica alla seconda pratica. I quattro valori s' implicano regressivamente per la loro concretezza: il *vero* non può star senza il *bello*, l' *utile* senza entrambi, e il *buono* senza i tre precedenti. Se il fatto estetico solo è indipendente, e gli altri son più o meno dipendenti, il *meno* spetta al pensiero logico, ed il *più* alla volontà morale. La moralità ha per presupposto le altre forme tutte dell' attività; ed è noto che non è possibile giudicare della moralità di un atto se non si sappia tutto ciò che l' individuo agente ha visto ed ha pensato. La moralità — si dice — sta nella sola intenzione, ossia nella volontà. Ma l' intenzione buona è un risultato dell' attività morale che opera su date basi teoretiche. Che se l' intenzione fosse indipendente dal dato teoretico, potrebbe gesuiticamente *dirigersi*.

7. Le forme della genialità.

Da ciò si deduce anche che se l'attività umana assume quattro forme, quattro sono anche le forme del *genio* o della *genialità*. Veramente, genii dell'*arte*, della *scienza*, della *volontà morale* od *eroi*, sono stati sempre riconosciuti. Ma il genio della pura economicità ha destato qualche ripugnanza, e non senza ragione si è foggiata una categoria di *cattivi genii* o di *genii del male*. Il genio meramente economico, che non si dirige ad un fine razionale, non può non esser moralmente *cattivo*. Disputare poi se la parola *genio* si debba dar solo ai creatori di espressioni artistiche, o anche ai ricercatori della scienza, ed agli uomini dell'azione pratica, è questione di parole.

E questione di parole è, se si debba riservare la parola *gusto* alla sola attività estetica, o estenderla anche alle altre attività, parlando ad es. di un *gusto morale* (come nell'etica herbartiana): onde non insisterò più oltre su quest'argomento.

8. L' utile e la triade dei valori.

Mi dispiace di romper con l'esposto sistema la vecchia triade del *Vero*, del *Buono* e del *Bello*: ma questa triade, se è vecchia, non è poi antichissima; essendo ben più antica la diade del *Vero* e del *Bene*, cui solo faticosamente si venne appiccicando il terzo membro, il *Bello*. E questo terzo membro si trovava così a disagio tra gli altri due, e dava da sua parte tanto incomodo, che si son fatti ripetuti sforzi per assorbirlo nell'uno o nell'altro, nel Vero o nel Bene, ovvero per considerarlo come una forma mista e secondaria, o per scacciarlo addirittura dalla società degli altri due. Credo che le difficoltà si risolveranno in modo soddisfacente con

l'introduzione del quarto membro, ch'è l'*Utile* (economico), e con l'allargamento della triade ad una quatriade.

O perchè il povero *Utile* è sempre stato oggetto dei disdegni dei filosofi ai quali è parso di scapitare nei contatti con esso? o perchè, ora che cominciano a rivolgervi lo sguardo, vogliono per forza abbassarlo ad una semplice categoria psicologica, che non si sa che cosa possa essere? Solleviamo l'*Utile* alla pari del *Bello*, ed usiamo verso quello l'indulgenza che si è usata verso questo: egli la merita! I soli che resteranno alquanto sconcertati saranno gli identificatori della triade dei valori con non so quale *Trinità* o *Trimurti*: coloro che nel *Vero* vedono Dio Padre, nel *Bello* il Figliuolo, e nel *Buono* lo *Spirito Santo*. Noi non possiamo se non pregarli di cercare una quarta persona della Trinità che simboleggi l' *Utile*, di cui abbiamo gran bisogno.

VI.

L'ATTIVITÀ IN GENERE E L' ATTIVITÀ ESTETICA IN ISPECIE NELLE LORO RELAZIONI COL FATTO PSICHICO.

1. Il lato naturale dell' attività umana, e il pregiudizio del naturalismo.

L' attività umana ha per base l' essere naturale dell' uomo. Non solo l' organismo psichico le fornisce la materia o il contenuto, che son le *impressioni*, senza le quali essa ozierebbe agitandosi nel vuoto; ma l' elaborazione stessa delle impressioni non può non essere, a sua volta, un fatto psichico, cioè altre impressioni. Considerata *ab extra*, l' attività umana non è essa stessa che un succedersi d' impressioni. Gli è per questo che molti non riescono a constatarne l' esistenza, e a coglierne la peculiarità e la originalità. Chi guarda di fuori, scorge il di fuori: e chi appunta, come Nelson, l' occhialino sull' occhio cieco, può affermar con tutta esattezza che non vede nulla. Ma solo quando si acquista coscienza della diversità tra l'esterno e l' interno, e che l' interno, appunto perchè tale, non si coglie al modo stesso dell' esterno, si entra nella vera scienza. Fino a quel punto, non si esce dall' osservazione di alcuni fatti, e concomitanze sieno pure costanti di fatti, che orgogliosamente i naturalisti chiamano poi la *scienza*.

Dunque l' attività umana si *traduce* sempre in un fatto psi-

chico, ossia in impressioni. E giacchè queste recano con sè di necessità dei fenomeni fisici, ogni attività umana, come è preceduta, così è accompagnata da fenomeni psicofisici. È parsa una gran cosa che si osservassero i fenomeni fisici concomitanti dell' attività del pensiero o dell' attività estetica: e su di queste osservazioni si son fondate molte ed intense speranze quasi potessero svelarci il mistero dello Spirito e della Realtà. Ma nessun mistero è stato svelato, e nessuna scoperta di qualche interesse si è avuta. A chi può venire in mente di negare che il lavorar col pensiero porti con sè fenomeni di elevazione e diminuzione di calore, influisca sulla circolazione, affatichi l' organismo e così via? Prima ancora che la *scienza* facesse tabelle statistiche e rappresentazioni grafiche, il fatto era noto, perchè di comune osservazione. La *scienza* dà *misurazioni* più o meno esatte; ma non riesce nella sua segreta aspettazione di porre in tal relazione lo spirituale col fisico che il primo venga ridotto al secondo. E i cultori di scienze morali san bene che il tentativo è assurdo; e stanno a guardare i naturalisti che si affaticano nell' opera vana come (mi si permetta il paragone irriverente!) come noi guardiamo un cagnolino affaticarsi a spingere con le piccole zampe una porta che prima è stata chiusa con la chiave.

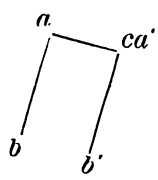
2. La teoria patologica del genio.

Ma l'ingenuità dei naturalisti,—ch'è degna d'ogni indulgenza e pei grandi meriti che costoro hanno nell' accrescimento delle umane cognizioni, e perchè è il quasi inevitabile pregiudizio professionale che accompagna le forme specializzate dell'attività, — diventa arroganza e dev'esser respinta non solo con la critica ma con la satira (*difficile est satyras non scribere!*) allorchè al tentativo di spiegare il valore spirituale col fatto fisiologico sostituiscono l'altro di spiegarlo col fatto *patologico*: mettendo il *Genio* (l' attività umana!) in relazione di natura con la malattia e con la follia. Discutere con costoro sul serio, dimostrare ad esempio che in scienza naturale non esiste il normale e l' anormale, il sano e il malato, e che questi concetti sono attinti appunto a quelle scienze dello spirito ch'essi negano, sarebbe, nella maggior parte dei casi, una perdita di tempo: la levatura mentale e la coltura del maggior numero di simile scienziati a buon mercato, non son sufficienti ad afferrare queste distinzioni elementari. Se essi si piacciono ad imma-

ginare che una bella poesia o una scoperta scientifica siano effetti del tumore o della tisi di cui per accidente era tormentato il corpo del poeta o dello scopritore; si accomodino pure. — Ma un biasimo forse anche maggiore tocca a quei cultori di scienze e discipline morali, a quei filosofi e storici e letterati, che propongono di venire ad una conciliazione con simili volgari spropositatori e di accettar con alcuni temperamenti le loro vedute, o qualche parte delle loro vedute; e che ammettono, ad esempio, che i *metodi* della critica letteraria debbano essere *completati* con le teoriche della scuola *antropologica*. I cultori delle scienze e discipline morali non hanno, a mio parere, che un sol atteggiamento da prendere verso i sostenitori della teoria patologica del genio; un atteggiamento che non so se sia magnifico come l' atto di *colui che tende l' arco*, ma ch' è certo conforme al caso: — volgere ad essi le spalle!

3. Valore e piacere. Critica della tesi edonistica.

Una profonda distinzione è da fare tra le impressioni concomitanti dell' attività, e le impressioni che si presentano scompagnate dall' attività e sono meramente organiche: tra le impressioni dell' uomo in quanto uomo, e quelle dell' animale o dell' uomo in quanto animale. Ripigliando il simbolo grafico già usato, e facendovi un' aggiunta, noi possiamo dire che, tracciata la linea *ac* ossia prodotta l' espressione o qualsiasi altro fatto di attività, il *c* diventa a sua volta *ca'*, ossia centro di nuove impressioni, con l'accompagnamento fisico indicato dallla nuova linea (*ca'*) *b'*. Ora la relazione tra le impressioni meramente organiche e quelle concomitanti dell' attività è data dalle parallele *ab* e (*ca'*) *b'*, che indicano che i due ordini di fatti sono inconfondibili.



Allorchè si perde la coscienza della diversità d' origine, allorchè le due linee parallele si considerano come un' unica linea o il loro congiungersi ch' è a l' infinito come un congiungersi nel finito, ogni intelligenza del fatto dell' attività è impossibile; giacchè si viene a negare il punto di partenza stesso, fornito dall' osservazione interna alla nostra indagine: che l' impressione non è l' espressione; che il fatto naturale non è l' attività; che la materia non è la forma. Fatti organici e fatti spirituali-organici divantano tutt' uno; e tra il piacere dell' arte o di una buona azione,

e quello del respirar l' aria fresca a pieni polmoni o della facile digestione, non si trova nessuna differenza sostanziale.

È quest' ultima la *tesi edonistica*, che noi respingiamo. Certo, il *bello* desta *piacere*, ma non perciò il *piacevole* è il *bello*: il piacere del bello è la traduzione psichica del fatto dell' attività o del valore, come il dispiacere del brutto è la traduzione psichica del fatto del disvalore o del contradittorio dell' attività (in questo caso, dell' attività estetica).

Alcuni moderni psicologi parlano di una classe di *sentimenti oggettivi*, tra i quali andrebbe compreso il sentimento del bello. La classe non è nuova, giacchè risponde a quella ben nota dei sentimenti *disinteressati*, distinti dagl' interessati, o alla differenza tra *Vergnügen* e *Gefallen*, tra *diletto* ed *approvazione*, come noi potremmo dire in italiano. Ora piaceri che sieno *oggettivi*, ossia non meramente organici; *disinteressati*, ossia non semplicemente interessanti l' organismo; che implichino un' *approvazione*; non son altro che i fatti da noi chiamati spirituali-organici, ossia i fatti organici concomitanti dell' attività umana.

La questione più volte proposta: « se il sentimento di piacere preceda o segua il (sia causa od effetto del) giudizio estetico (di valore) », non può risolversi se non col riconoscere che il sentimento di piacere può apparire e preceduto e scompagnato dalla coscienza del valore, cioè dall' attività umana; ma che la coscienza del valore non può non esser seguita dal sentimento di piacere. Ciò fa supporre una *remota* parentela tra i due fatti, e potrebbe menarci a concepire il sentimento quasi coscienza di valore dell' organismo: ch' è di piacere se è coscienza di *attività* organica piena, e di dolore se è coscienza di *attività* organica impedita e contradetta. Ma, procedendo a questa ulteriore ricerca, noi ci sforzeremmo di superare in qualche modo la differenza fra spirito e natura, fra attività e passività, spiritualizzando la natura, o meglio, considerando attività e passività come due modi di una più generale attività: il che, come abbiamo più volte ripetuto, è fuori del nostro compito presente.

Cadono anche, stabilita la relazione tra piacere ed attività, le ricerche sull' indole dei *sentimenti estetici* (e dei sentimenti *intellettuali*, *economici*, *morali*). La ricerca in questo caso non può

versar sul sostantivo ma sull' aggettivo: ossia sulla natura dell' *esteticità* (e della *logicità*, etc.). Questa natura spiega come il sentimento (l'impressione) appaia in dati casi *estetico* (*intellettuale*, etc.); ma la natura del sentimento non spiegherà mai l' *esteticità* (la *logicità*, etc.).

Per la medesima ragione dobbiamo rifiutare ogni concezione del fatto estetico quale *regolativo* del sentimento, o *ideale* del sentimento, o *valore* di sentimento. Il sentimento in quanto tale non può sollevarsi a un ideale, a una regola, a un valore, non essendo attività ma passività. Se pare altrimenti, gli è perchè esso viene, in dati casi, colorato dall' attività di cui è il riflesso organico.

4. Piaceri immediati e mediati.

I rapporti tra il fatto estetico e il sentimento, tra il bello e il piacevole, si risolvono dunque nei rapporti generali dell'attività col sentimento ossia col fatto psichico. Ma i fatti di attività sono congiunti alcuni *immediatamente*, altri solo *mediatamente* coi fatti del sentimento. Immediatamente congiunti son quelli dell'attività estetica e della economica: mediatamente, quelli dell' attività intellettuale e della morale. È questa una semplice conseguenza di quanto abbiamo mostrato, della necessità che il logico e il morale hanno, per diventar concreti, di apparir nella forma *estetica* l' uno, *economica* l' altro. Si suol dire talvolta che il *vero* (logico) non dà *piacere*; ma deve intendersi che non dà piacere se non *mediato* dalla forma estetica da cui non può, per altro, esser disgiunto.

5. Il comico e il sublime.

Un' importante riprova della differenza tra sentimenti meramente organici e sentimenti concomitanti del valore, ci è data, se non c' inganniamo, dai fatti, tanto tormentati, del *comico* e del *sublime*: i quali solo per tale distinzione possono essere compiutamente spiegati.

Non senza ragione questi due fatti sono stati messi in relazione col fatto dell'*estetico* o dell'espressivo: non senza ragione il *sublime* è stato ravvicinato al *bello* ed il *comico* al *brutto*: non senza ragione, d'altra parte, è stato notato nel sublime un *lieve* elemento di *dispiacere*, e nel comico un elemento *soverchiante* di *piacere*; tanto da esser considerati l'uno e l'altro come sentimenti *misti*. Ed, infine, non senza ragione questi due sentimenti sono stati proclamati affatto *proprii* dell'uomo. L'animale ha paura come l'uomo; ma solo l'uomo *ammira*: l'animale è gaio come l'uomo; ma solo l'uomo *ride*.

Il *comico* è una percezione di *bruttezza*: ogni fatto comico implica un contrasto, una mancanza di coerenza nella rappresentazione, un *desinit in piscem*, un cominciar a un modo e finir in un altro, una lunga promessa ed un attender corto. E ciò desta la coscienza della bruttezza col relativo riflesso, ch'è di dispiacere. Ma non più della coscienza della bruttezza (estetica): chè, se ci facesse soffrire altrimenti o contrariasse i nostri fini pratici, il fatto non ci apparirebbe più *comico*. Il brutto — è stato notato sin dall' antichità — dev' esser *senza dolore*; ossia senza dispiacere diverso da quello del solo brutto estetico.

Come dunque al dispiacere, sia pure soltanto estetico, si accompagna un elemento soverchiante di piacere? La ragione è stata cercata a lungo; e le teoriche della *superiorità nostra individuale* di cui godremmo innanzi allo spettacolo del comico, o del *rilasciarsi di una tensione* che il comico effettuirebbe, sono successive approssimazioni al vero. A me pare che un chiarimento assai pregevole sia venuto a questo problema dalle recenti osservazioni del Lipps, per le quali il piacere del comico vien riposto nella *scarica della forza psichica esuberante*. Allorchè noi siamo preparati ad accoglier nella fantasia alcunchè d'importante, e mobilitiamo a questo scopo una certa quantità di forza psichica; se, in luogo dell' importante, sopravviene un non importante, se in luogo del grave che aspettiamo ci viene incontro una corbelleria; al lieve dispetto che la corbelleria ci desta, fa ampio compenso il lieto gettito che siamo in grado di compiere della provvista di forza psichica ormai superflua. Al dispetto del non-valore con cui ci siamo scontrati, fa compenso il piacere della ricchezza organica. Il *desinit in piscem* ci dispiace; ma ci fa ridere perchè *non ce l' aspettavamo*, ed eravamo fantasticamente preparati ad una *mulier formosa superne* che fosse tale anche nel resto. — Una conferma intuitiva di questa spiegazione si ha nei passaggi dalla serietà al riso, dalla tensione e concentrazione alla distensione e dissipazione, che si possono osservare sui volti di coloro che assistono ad una farsa o ad altro spettacolo comico.

Avviata la spiegazione del comico, è avviata anche quella del sublime, ch' è proprio il caso inverso. Il sublime è coscienza di bellezza. Ma, giacchè la bellezza sopraggiunta oltrepassa la nostra provvista di forza psichica, siamo costretti ad un nuovo sforzo cui

non eravamo preparati: onde quel lieve senso di fatica e di malessere (organico) che può accompagnare la nostra ammirazione del cielo infinito, del mare immenso, di un' azione eroica. — È noto che il sublime come il comico debbono giungere *inattesi*. E ad essi si applica il proverbio, che ogni bel giuoco dura poco.

I fatti del comico e del sublime in tanto son possibili in quanto nell'uomo vi sono sentimenti organici e fatti spirituali-organici. Un piacere e un dispiacere meramente organici non formerebbero un *misto*, ma s'alternerebbero: il misto può aver luogo tra un fatto organico e un fatto di valore.

6. Altri concetti complessi.

Comico e *sublime* non sono, peraltro, concetti di scienza estetica, ma di *psicologia descrittiva* o di *antropologia*, o come altro si voglia intitolare la disciplina che analizza le azioni e le passioni dell'uomo nei loro miscugli qualitativi e nelle loro variazioni quantitative. Essi concernono gl' *incidenti* o le *circostanze* del realizzarsi del fatto estetico: non son parte sostanziale di questo.

E concetti di descrittiva, che non implicano nemmeno di necessità il fatto estetico come i due precedenti, son quelli del *tragico*, dell' *umoristico*, del *grazioso*, del *malinconico*, del *triste*, dell' *idillico*, e via enumerando; chè son quasi innumerevoli.

Certo, i fatti ai quali questi concetti si riferiscono possono essere rappresentati dall' arte, in quanto impressioni che vengono espresse. Così accade anche al *comico* ed al *sublime*, che, in quanto vengono espressi, non son più *comicità* e *sublimità*, ma semplicemente fatti espressivi di un dato contenuto individuale. E la *bellezza* di una poesia *comica* non ha che fare con la *comicità* di una poesia *goffa*: allo stesso modo che un uomo *di spirito* (che *rappresenta* il comico) non è, lui, uno spettacolo *comico*, ma *estetico*; e, se fa ridere, non è di certo a sue spese.

7 Critica della teorica dei *sentimenti apparenti*.

— Ma *tragicità*, *umorismo*, *tristezza*, *malinconia*, *grazia*, *idillico*, *comicità*, *sublimità* e così via, danno luogo nel fatto estetico a *sentimenti apparenti*, che accompagnano il fatto espressivo, e son distinti dal sentimento *reale* di piacere che desta la bellezza del fatto espressivo per sè stesso. — Questa, brevemente formulata, è la teorica dei *sentimenti apparenti*, ch' è stata esposta da recenti estetici, specie tedeschi.

I sentimenti apparenti o *ideali* sarebbero come *un'attenuazione*

dei sentimenti reali che desterebbe il fatto reale che l'arte ritrae. — Attenuazione? L'arte dunque renderebbe *scialbo* ciò che nella realtà è *vivace*? Non accade invece proprio il *contrario*? Non concentra l' arte gli sparsi raggi della realtà? Persone poco sensibili innanzi allo spettacolo immediato della vita non piangono e fremono agli spettacoli dell' arte?

Contro quest' obiezione s' infrange, a nostro parere, la teorica dei sentimenti *apparenti* o *ideali*. Che se poi si consideri che i *sentimenti apparenti* tirerebbero con sè una categoria di *volizioni apparenti* (si confronti nel *Saul* alfieriano la scena degli effetti del canto di David), ci si spiega in che modo si sia pensato a quella categoria. Essa si fonda sulla distinzione del fatto psichico in *sensazione, sentimento* e *volizione*, che abbiamo già dichiarata illusoria. Reintegrata l'unità del fatto psichico, i *sentimenti* apparenti si debbono porre eguali alle *impressioni* apparenti. E come diventano *apparenti*, o parventi, le *impressioni* se non quando diventano — *espressioni*? I sentimenti apparenti non determinano, dunque, un *carattere* o una *proprietà* dell' espressione estetica; ma sono una *tautologia* per indicar l' *oggettivazione* dell' impressione, ossia l' espressione stessa.

Tirando le somme delle idee sparsamente esposte, a noi pare che, come il mancato svolgimento dell' Estetica ha avuto cattivi effetti sullo svolgimento della Logica, nonchè sulla questione del rapporto che corre tra Economica ed Etica e sul modo d' intendere il principio economico; così anche abbia malamente influito sullo svolgimento della Psicologia. 8. Estetica e Psicologia.

Se nella Psicologia ha messo radice tanto forti la distinzione di un *triplice* fatto psicologico, *rappresentativo*, *sentimentale* ed *appetitivo*, gli è perchè non si è intesa la natura *attivistica* della *rappresentazione* e la sua identità col fatto estetico, ossia con l'espressione. Introdotta nel fatto psichico la prima illegittima distinzione, tra un fatto *teoretico* (sensazione, rappresentazione, immagine, etc.) e un fatto di *sentimento*, non si poteva far di meno di staccar dal sentimento l'altra categoria, del fatto *appetitivo* o *volitivo*. Come la fantastica categoria psicologica delle rappresentazioni è un'ombra incerta della reale categoria dell' *espressione estetica*; così quella delle appetizioni o tendenze è l' ombra della reale categoria delle *volizioni meramente economiche*. La Psicologia, se vuol restare

non dico una scienza ma un insieme di conoscenze precise, deve dichiararsi francamente *scienza naturale*; ed eliminar da sè tutti i fatti che implichino l' attività crestrice dell' uomo, ossia tutte le *distinzioni* che l' attività umana introduce nel fatto psichico. In questo caso, la psicologia non si dividerà in psicologia dell'uomo e psicologia dell' animale, perchè le due psicologie ne fanno una sola. Il meramente psichico è appunto ciò che l'uomo ha in comune con l'animale e che differenzia entrambi dal meramente fisico ed inorganico.

E si potrà intender meglio nelle sue cagioni storiche la dottrina delle *facoltà dell' anima*, e meglio guardarsi dal ricadervi: giacchè molti psicologi che respingono le *facoltà*, ve le introducono poi da capo, ad ogni passo, sotto il nome di *categorie psichiche*.

Abbiamo visto quali feconde conseguenze recherebbe con sè l' approfondire la distinzione tra *valore* e *piacere*, *attività* e *sentimento*: il che però è possibile fare sol quando dalla Psicologia si sieno distaccati tutti i fatti di creazione spirituale.

So bene che molti intendono per *Psicologia* l' insieme appunto dei fatti spirituali, *logici*, *morali*, *estetici*, e (bisognerebbe aggiungere) *economici*. Niente ci sarebbe da obiettare a quest' uso di parole, se poi si cercasse un altro nome per lo studio del meramente psichico, del sentimento organico e vitale, che è la *materia* bruta dell' attività spirituale. Ma ciò che non si può ammettere per nessun conto, è il confondere in un' unica *scienza* i due ordini di fatti, intrinsecamente così diversi. L' unione di essi dà luogo a discipline *descrittive* o *sintetiche*, che analizzano *concetti complessi*, formati dalla varia unione dei concetti *semplici*.

VII.

LA RIPRODUZIONE DELLE ESPRESSIONI.

1 a. *Gli aiuti della memoria o il bello fisico.*

1. La memoria e le sue insufficienze.

La riproduzione delle espressioni è ciò che si chiama la *memoria*. Senza espressioni (rappresentazioni) la memoria non ha luogo: *di che cosa* sarebbe mai *memoria*? Non certo delle impressioni, le

quali sono un flusso perpetuo ed indistinto, e quindi irrevocato ed irrevocabile: l'animale, com'è noto, non ha veramente memoria, ma abitudini, cioè impressioni. Ma senza organismo psichico, senza il fatto delle impressioni, neanche si avrebbe memoria. Essa è un fatto complesso che può concepirsi come l'associazione organica dei prodotti spirituali. La vita umana consiste tutta in impressioni, prodotti spirituali, ricordi o riproduzione di questi prodotti, e produzione di altri fatti spirituali.

Non è qui il caso di celebrare i fasti della memoria ed esporre quanta sia la sua potenza, e quale copia d'immagini svariate essa soglia contenere. Noi dobbiamo piuttosto metterne in rilievo le insufficienze: le alterazioni ch' essa compie sovente facendo così scambiare le espressioni nuove di nuove impressioni per la riproduzione delle antiche, le dimenticanze totali o parziali di espressioni, che non ritornano più o ritornano mutilate e quasi riassorbite nel flusso delle impressioni da cui si erano sollevate e distinte. — Sono le insufficienze della memoria che ci spiegano l'origine del cosiddetto *bello fisico*, del fissamento ed esteriorizzamento del bello (espressivo); il quale è da considerare come nient' altro che uno stimolo od *aiuto della memoria*.

2. Il *bello naturale* e il *bello artificiale*.

L'esperienza mostra che alcuni fatti fisici recano nell' organismo impressioni rispondenti press' a poco alle espressioni estetiche da noi concepite. (Noi sappiamo che ogni espressione è impressione purificata, e quindi nel suo rovescio è sempre un' impressione come un' altra.) Da questo al provocare artificialmente fatti fisici tali che dieno in modo più durevole e preciso quelle impressioni che rispondano pienamente alle nostre espressioni, e ce le facciano *ricordare*; è breve il passo. I fatti fisici, che casualmente o naturalmente rispondono alle nostre espressioni, son ciò che si chiama comunemente il *bello* od espressivo *naturale*: i fatti fisici, che vengono provocati artificialmente e in vista della riproduzione che si vuole ottenere, son ciò che si dice il *bello artistico*, o, meglio ancora, *artificiale*.

Ci è chiaro ormai per qual ragione il *bello naturale*, per essere riconosciuto come tale, ha bisogno di esser guardato *con occhio d'artista*. Gli è che esso è stato (in quanto *bello*) *creato* dall'artista: è la sua visione artistica. E non ci meraviglieremo più che un

artista trovi bellissimo in natura ciò che un altro considera come indifferente o brutto. Ciascuno riferisce il fatto naturale all'espressione che gli sta in mente. Un artista è come rapito innanzi ad un ridente paesaggio, ed un altro innanzi a una bottega di cenciaiuolo: un artista innanzi ad un volto grazioso di giovinetta ed un altro innanzi al lurido ceffo di un vecchio mascalzone. Il primo artista dirà, forse, che la bottega del cenciaiuolo e il ceffo del mascalzone sono *disgustosi*; e il secondo, che la campagna ridente e il volto della giovinetta sono *insipidi*. Essi potranno litigare all'infinito; ma non si metteranno d'accordo se non quando sieno forniti di quella dose di conoscenze estetiche che li abiliti a riconoscere che hanno entrambi ragione.

Nell'esser la coincidenza tra il fatto fisico naturalmente dato e l'espressione interna ben di rado piena, e anche quando sia piena o quasi, nella mutevolezza ed evanescenza dei fatti fisici naturali, consiste la proclamata *imperfezione del bello naturale*. È *raro, scarso* e *fuggitivo*, come ben diceva Leopardi. Il *bello artificiale* è un aiuto più saldo ed efficace per la riproduzione delle espressioni.

Bello naturale e *bello artificiale* sono dunque semplici modi di dire abbreviati, il cui contenuto preciso avrebbe bisogno di una più lunga serie di parole. Il legame dei fatti così designati col fatto estetico, è meramente estrinseco. Si dicono *belli* non perchè *sono*, ma perchè *servono a ricordare* fatti belli. E come semplici modi di dire li adopreremo anche noi, dopo averne chiarito il significato.

3. Le scritture. Dal *bello artificiale* bisogna distinguere quegl'istrumenti di riproduzione chiamati *scritture*, quali le scritture proprie, le notazioni musicali, e tutti i *pseudo-linguaggi*, dal linguaggio dei *fiori* e delle *navi* fino al linguaggio (ch' era molto in voga nel settecento) dei *nei*! Le scritture non son fatti fisici che direttamente destino impressioni rispondenti alle espressioni estetiche: ma *semplici indicazioni di ciò che si deve fare per produrre quei fatti fisici*. Una serie di segni grafici serve a ricordarci dei movimenti che dobbiamo far compiere al nostro apparato vocale per emettere certi determinati suoni. Che poi l' esercizio ci permetta di sentir le parole senz'aprir bocca, e, forse, per qualche breve e facile musica, di sentire i toni scorrendo con l' occhio sulle carte di musica; non muta

nulla all' indole delle *scritture*, nella loro diversità dal *bello*, artificiale o naturale, *diretto*. Il libro che *contiene* la *Divina Commedia*, o la partitura che contiene l' *Aida*, non si dicono *belli* allo stesso modo della statua che *contiene* il *Mosè* di Michelangelo o della pittura che contiene la *Trasfigurazione*: gli uni e gli altri sono atti a riprodurre le impressioni del bello; ma i primi per un giro più lungo, o in un modo meno diretto, dei secondi.

Si parla anche talvolta di un *bello misto*. Misto di che cosa? Appunto di *naturale* e di *artificiale*. Chi fissa ed esteriorizza opera con dati naturali, ch' egli non crea ma combina e trasforma. In questo senso, ogni prodotto artificiale è misto di natura e di artifizio; e non ci sarebbe luogo a parlare di un *bello misto*, come di una speciale categoria. Ma accade che in alcuni casi si possano adoprare, in assai maggior quantità che in altri, combinazioni già date in natura; come allorchè si forma un bel giardino, e si riesce d' includere in quella formazione gruppi di alberi o laghetti che già si trovino sul posto. Altre volte, l' esteriorizzamento ha i suoi limiti nell' impossibilità di produrre artificialmente alcuni effetti: noi possiamo mescolar la materie coloranti, ma non già foggiar una bella voce, od un viso ed una persona che sieno acconci al tale e tal altro personaggio di un dramma. Dobbiamo perciò ricercarli tra le cose naturalmente esistenti, e adoprarli quando li troviamo. Allorchè dunque si adoprano in gran numero combinazioni già esistenti naturalmente, o tali che se non esistessero noi non sapremmo produrle artificialmente, si dice che il fatto risultante è un *bello misto*. 4. Il *bello misto*

Ma, se il cosiddetto *bello misto* ha qualche giustificazione, del tutto erronea è invece la distinzione del *bello* (fisico) in *libero* e *non libero*. 5. Critica del concetto del *bello non libero*.

Per bellezze non libere si sono intesi quegli oggetti che debbon servire a un doppio scopo: uno scopo extraestetico, ed uno scopo di stimolante di impressioni estetiche; e sembrando che il primo scopo ponga limiti ed impacci al secondo, l' *oggetto bello* risultante è stato considerato come bellezza *non libera*.

Come esempio si recano specialmente le opere architettoniche; anzi perciò appunto l' architettura è stata da molti estetici esclusa dal novero delle *arti belle*. Un tempio dev' esser anzitutto un edi-

fizio a servigio del culto; una casa deve posseder tutte le stanze che occorrono pel comodo della vita, e disposte in vista di quel comodo: non si può fare una casa senza cucina o senza camera da letto; una fortezza dev' essere una costruzione resistente agli attacchi di dati eserciti ed alle offese di dati istrumenti bellici. L'architetto — si dice dunque — ha un campo ristretto: può *abbellire* in qualche modo il tempio, la casa, la fortezza; ma ha le mani legate dalla *destinazione* di quegli edifizii. Non può della sua visione di bellezza esteriorizzar se non quella parte che non danneggi gli scopi extraestetici, ma fondamentali, di essi.

Altri esempii si tolgono da quella che si chiama l' *arte applicata all' industria*. Si posson fare dei piatti, dei bicchieri, dei coltelli, dei fucili, dei pettini *belli*; ma la bellezza — si dice — non deve *spingersi tant' oltre* che nel piatto non si possa mangiare, nel bicchiere non si possa bere, col coltello non si possa tagliare, nè col fucile sparare, nè col pettine ravviarsi i capelli. Lo stesso si dica dell' arte tipografica: un libro dev' esser bello, ma non bello sino al punto che sia difficile od impossibile leggerlo.

Tutte queste deduzioni sono sbagliate, per quanto abbiano alla prima una cert' aria di ragionevolezza. Esse si fondano sul pregiudizio, già criticato, di una *bellezza ornamentale*. Qual' è la *visione estetica* che ha in mente chi costruisce un edifizio o foggia un istrumento d' uso? La *destinazione* appunto dell' edifizio o dell' istrumento! Egli non ha bisogno di *aggiunger nulla* all' oggetto per renderlo strumento d' impressioni estetiche: sarà questa seconda cosa se sarà perfettamente la prima. Case rustiche e palagi, chiese e caserme, spade ed aratri, son belli non in quanto sono *adorni* ma in quanto *esprimono* il loro fine. Il bello di un vestito non consiste in altro se non nell' essere il vestito che conviene ad una data persona in date condizioni. Non era bello il brando appeso al fianco del guerriero Rinaldo dall' amorosa Armida:

> Guernito sì che inutile ornamento
> Sembra, non militar fero istrumento!

O era bello agli occhi di Armida, che voleva a quel modo infemminito il suo Rinaldo. — Il fatto estetico va d' accordo col pratico, perchè l' espressione è *verità*.

Che poi la contemplazione estetica impacci talora l' uso pratico, non può negarsi: è un fatto di comune esperienza che certi oggetti nuovi sembran tanto adatti al loro scopo e perciò tanto belli che proviamo come uno scrupolo a maltrattarli, passando dalla dalla contemplazione all'uso, ch' è consumo. Così re Federico Guglielmo provava ripugnanza nel mandare alla guerra i suoi magnifici granatieri, tanto adatti alla guerra, e che resero tanto buon servigio al meno estetico suo figliuolo, il gran Federico!

Alla spiegazione del *bello fisico* come semplice *aiuto fisico per la riproduzione del bello interno*, ossia delle espressioni, potrebbe obiettarsi: che l' artista crea le sue espressioni, dipingendo o abbozzando, scrivendo e suonando; e che perciò il bello fisico, anzichè seguire, *precede talvolta* il bello estetico. — Sarebbe questo un modo assai superficiale di comprendere il procedere dell' artista: il quale non mette pennellata *senza prima averla vista*, e se non l' ha ancora vista, la mette non già per esteriorizzare la sua espressione (che non esiste ancora), ma per darsi un semplice *punto di appoggio* alla meditazione e concentrazione interna. Il punto fisico di appoggio non è il *bello fisico*, istrumento di *riproduzione*, ma un mezzo pedagogico, pari al ritirarsi nella solitudine o ai tanti altri espedienti, spesso assai bizzarri, che adoprano gli artisti e gli scienziati e che variano secondo le varie idiosincrasie. Il vecchio estetico Baumgarten consigliava ai poeti di andare a cavallo, bere moderatamente del vino, e — se fossero casti! — guardare delle belle donne. 6. Gli stimoli della produzione.

Il fatto della produzione del *bello fisico* è, preso per sè, un fatto naturale; che può compiersi, cioè, sotto impulsi meramente naturali. Ma, in quanto alla produzione degli oggetti fisici si aggiunga la *volontà*, esso viene elevato ad attività pratica. In questo modo, e non in altro, l' attività pratica entra in connessione con l' estetica. Noi non possiamo *volere* o *non volere* la nostra *visione estetica*; ma possiamo volerla o no *esteriorizzare*, e *comunicare* o no agli altri l' esteriorizzamento prodotto. 7. Il bello fisico e l'attività pratica.

VII.

LA RIPRODUZIONE DELLE ESPRESSIONI.

1 b. *Conseguenze della mancata distinzione tra il fisico e l'estetico.*

Dal non aver ben compreso il rapporto puramente estrinseco che corre tra il fatto estetico, ossia la visione estetica, da una parte, e il fatto fisico ossia l' istrumento che serve di aiuto per la riproduzione, dall' altra, è nata una serie di *aberrazioni scientifiche,* che importa menzionare, accennandone la critica, che deriva dal già detto.

1. Critica dell'*Associazionismo* estetico.

In questa mancata intelligenza trova sostegno l' *associazionismo estetico,* che identifica il fatto estetico con l' *associazione* di *due immagini.* Come si è potuto venir a quest' errore contro cui si ribella la nostra coscienza estetica, ch' è coscienza di *unità perfetta* e non di *dualità* o molteplicità? Appunto perchè si son considerati separatamente il fatto fisico e il fatto estetico come due immagini distinte che entrino nello spirito l'una tirata dall'altra, l'una prima e l'altra seconda. Un quadro si è scisso nell'immagine del *quadro* e nell' immagine del *significato* del quadro: una poesia, nell' immagine delle *parole* e nell' immagine del *significato* delle parole. Ma le *due* immagini non esistono: il fatto fisico non entra nello spirito come immagine, ma *riproduce l' immagine* (la *sola immagine*, ch' è il fatto estetico), in quanto stimola l'organismo, da cui nasce l' impressione rispondente alla già prodotta espressione estetica.

Sono altamente istruttivi gli sforzi degli associazionisti (i moderni spadroneggiatori nel campo dell' estetica) per uscir dall' imbarazzo e riafferrar in qualche modo l'unità, che l'invocato principio associazionistico ha distrutto. Alcuni sostengono che l' immagine richiamata sia *inconscia*! Altri, lasciando star l' inconscio, pretendono invece che l' immagine richiamata sia *vaga*, *vaporosa*, *confusa*; e riducono così la forza del fatto estetico — alla debolezza della memoria cattiva! Ma il dilemma è inesorabile: o conservar l' associazione abbandonando l' unità, o conservar l' unità abbandonando l' associazione. Non c' è una terza via di uscita.

Dal non aver bene analizzato il cosiddetto *bello naturale* riconoscendolo come un semplice *incidente* della *riproduzione* estetica, e dall' averlo invece considerato come qualcosa di *dato in natura*, è sorta tutta quella parte che nelle trattazioni dell'Estetica prende il nome di *Bello nella natura* o di *Fisica estetica*: suddivisa in *mineralogia, botanica* e *zoologia* estetiche! Noi non vogliamo negar che tali trattazioni contengano osservazioni giuste, e sieno qualche volta esse stesse lavori d' arte, in quanto rappresentano bellamente le fantasie e le fantasticherie, ossia le impressioni dei loro autori. Ma dobbiamo affermare che è scientificamente fallace il proporsi la domanda: se il cane sia bello, o se l' ornitorinco sia brutto; se il giglio sia bello, e il carciofo sia brutto! Anzi, l' errore è doppio. La Fisica estetica, da un lato, ricade nell' errore della teorica dei generi artistici e letterarii, del voler determinare *esteticamente* le *astrazioni* del nostro intelletto; e dall' altro, sconosce, come dicevamo, l'indole propria del cosiddetto bello naturale, per la quale indole non c' è risposta nemmeno alla domanda: se questo dato animale individuo, questo dato fiore, questo dato uomo, sia bello o brutto. Ciò che non è prodotto dello spirito estetico o non ci riconduce a questo, non è nè bello nè brutto. Tutto dipende dalla connessione ideale in cui gli oggetti naturali sono concepiti.

2 La *Fisica estetica*. La bellezza del *corpo umano* e delle *figure geometriche*.

Il doppio errore può essere esemplificato dalla questione, sulla quale si sono scritti interi volumi, della *Bellezza del corpo umano*. Noi dobbiamo anzitutto cacciare i discettatori dell'argomento dall'astratto verso il concreto, domandando: che cosa s'intende per *corpo umano*, quello del maschio, quello della femmina o quello — dell'androgine? — Poniamo che la ricerca si divida nelle due ricerche distinte, della bellezza virile e della muliebre (è vero che vi sono estetici che discutono sul serio se sia *più bello* l'uomo o la donna!); e continuiamo: — Bellezza maschile e bellezza femminile; ma di quale razza di uomini, la bianca, la gialla, la negra, o quante altre sieno e comunque si ripartiscano le razze? — Poniamo che si circoscriva alla bianca; ed incalziamo: — Di quale sottospecie della razza bianca? — E allorchè ci saremo ristretti via via in un cantuccio del mondo *bianco*, per es. alla bellezza italiana, anzi toscana, anzi senese, anzi di Porta Camollia, seguiteremo: — Sta bene; ma del corpo umano in quale età? e in quali condizioni ed atteggiamenti? del neonato,

del bambino, del fanciullo, dell'adolescente, dell'uomo *a mezzo del cammino*, etc. etc.; e dell'uomo che sta in calma, o dell'uomo che piange o di quello ch' è occupato come la vacca di Paolo Potter o il Ganimede di Rembradt? —

Giunti così, per via di riduzioni successive, all'individuo *omnimode determinatum*, o meglio, al *questo qui* che s'indica col dito, ci sarà facile mostrare il secondo errore ricordando quello che abbiamo detto del fatto naturale, che, secondo il *punto di vista,* secondo ciò che s' agita nella mente dell' artista, è ora bello ed ora brutto. Finanche il golfo di Napoli ha i suoi detrattori, artisti che lo dichiarano *inespressivo*, preferendogli i *tetri abeti*, le *nebbie* ed i *perpetui aquiloni* dei mari settentrionali: figurarsi se questa relatività non debba verificarsi pel corpo umano che è fonte delle più svariate suggestioni.

Connessa con la Fisica Estetica è la questione della *bellezza delle figure geometriche.* Ora se per figure geometriche s' intendono i concetti della geometria, i concetti del *triangolo*, del *quadrato*, del *cubo*, esse non sono nè belle nè brutte: sono concetti. Se invece per esse s' intendono dei corpi che hanno date forme geometriche, saranno belli o brutti, come ogni fatto naturale, secondo la connessione ideale in cui vengano messi. Si è detto che quelle figure geometriche son belle le quali tendono all'alto, dandoci l' immagine della fermezza e della forza. E che ciò possa accadere, non si nega. Ma non si deve negar neanche che quelle figure che ci dànno l'impressione del malfermo o dello schiacciato, possono avere il loro bello; quando stanno a rappresentare appunto il malfermo o lo schiacciato; e che in questi ultimi casi, la fermezza della linea retta e la leggerezza del cubo o del triangolo isoscele, sarebbero, invece, brutte!

3. Critica della teorica dell'*imitazione della natura.*

Nel produrre l' istrumento artificiale o *bello fisico* l' artista ha talora innanzi dei fatti naturalmente dati, che sono, come si chiamano, i suoi *modelli*: corpi, stoffe, fiori, e così via. È nata per tal modo l'illusione che l'artista *imiti la natura*; laddove sarebbe più esatto dire che la natura imita l'artista, e gli è obbediente. Da tale illusione ha preso origine la teorica del fatto estetico come *imitazione della natura*; la quale s'infrange contro due difficoltà. La prima, ch' essa non riesce a spiegare tutti quegli altri casi nei quali il

bello artificiale è condotto senza modelli, come nelle opere che si dicono di architettura, di musica, di poesia; ed ha solo una parvenza di applicabilità alle arti dette figurative. La seconda, che questa applicabilità non è, appunto, se non una parvenza. Infatti, è stato tante volte notato che l' imitazione minuta e precisa dell'oggetto naturale, come nelle statue dipinte, non produce effetto estetico. Può piacere per l' abilità di cui dà in essa prova l' artefice, o perchè serve ai nostri giuochi di *sorpresa* ed agli effetti comici ed allegri che ne derivano: ma questi son piaceri che non han che fare col fatto estetico. Anche un ritratto è bello e somigliante, non quando sia condotto in modo che si scambi con la persona reale, ma quando, come si dice poeticamente, ci rivela l' anima della persona dipinta; cioè quando l'impressione che ne ha avuto l'artista sia stata interamente espressa (*bello*), e questa espressione corrisponda a ciò che noi crediamo che sia *storicamente*, nella sua realtà storica, quella persona (*somigliante*). Il *ritrattista* è *storico*, ossia *artista storico*.

L' insostenibilità evidente della teorica del bello come *imitazione della natura* ha indotto a variarla nell' altra del bello come *idealizzamento della natura*. Questa teorica presenta il fenomeno all'inverso dell'ordine reale. L'artista non muove dalla realtà esterna, *data*, per modificarla avvicinandola all'ideale, che è l'altro *dato*; ma dall' impressione va all' espressione, e da questa al fatto naturale che riduce ad istrumento adatto per la riproduzione dell'espressione. L'ideale, come già sappiamo, non è qualcosa di esterno, cui l'attività umana si avvicini (I, § 11). 4. Critica della teorica dell' *idealizzamento della natura*.

Anche conseguenza di uno scambio del fatto estetico col fatto fisico è la teorica delle *forme elementari del bello*. Se il bello è indivisibile, il fatto fisico, nel quale esso si esteriorizza, può esser diviso e suddiviso: per es., una superficie dipinta in linee, colori, forme di linee, specie di colori, e così via: una poesia in strofe, versi, piedi, sillabe, o una prosa in capitoli, paragrafi, capiversi, periodi, frasi, parole, e così via. Le parti, che si ottengono in questo modo, non sono fatti estetici, ma fatti fisici più piccoli. Procedendo per questa via, e persistendo nella confusione, ci sarebbe da concludere che le vere forme elementari del bello sono — gli atomi. 5. Critica della teorica delle *forme elementari del bello*.

Contro gli *atomi* si potrebbe far valere la legge: che il bello deve avere *grandezza*, una *certa grandezza*, che non sia nè l' impercettibilità del troppo piccolo nè l' inafferrabilità del troppo grande. Ma una grandezza che si determini non secondo misure, ma secondo la percettibilità, accenna a ben altro che non ad un concetto matematico. Ed, infatti, l' impercettibile e l' inafferrabile non fanno *impressione* perchè non sono fatti reali ma *concetti*: il requisito della grandezza del bello si riduce così al requisito della *realtà effettiva* del fatto fisico che serve alla riproduzione del bello!

6. La tecnica dell' esteriorizzamento.

Avendo noi osservato che la produzione del bello fisico può esser *volontaria*, e quindi attività pratica, abbiamo implicitamente detto ch'essa può essere anche preceduta da un complesso di conoscenze, che prendono il nome di *tecniche*. La *tecnica a servigio della produzione estetica* ha traviato le menti a concepire una *tecnica estetica* od *artistica*.

Alla prima si riferiscono gli esempii da noi citati (II, § 6) della tecnica del dipinger ad olio, dell' incidere ad acquaforte o dello scolpire l'alabastro. E se una *tecnica drammatica*, in senso estetico, è impossibile, non è impossibile una *tecnica teatrale*, ossia dell'esteriorizzamento di alcune date opere estetiche. Volete esempii di questa tecnica? Ecco qui. Allorchè in Italia, nella seconda metà del secolo XVI, s' introdussero le donne sulle scene, sostituendole agli uomini truccati da donne, questa fu invenzione vera di *tecnica teatrale*. Allorchè, nel secolo seguente, gl' impresarii dei teatri di Venezia perfezionarono le macchine pel rapido cambiamento delle scene, questa fu un' altra invenzione proprio di *tecnica teatrale*.

7. Le teoriche *tecniche* delle *arti*.

La raccolta di conoscenze tecniche in servigio degli artisti che vogliono esteriorizzare le loro espressioni, può dividersi in gruppi; e questi possono intitolarsi *teoriche delle arti*. Nasce così una teorica dell' *Architettura*, contenente leggi di meccanica, ragguagli sul peso e sulla resistenza dei materiali di costruzione e di rivestimento, sul modo di mescolar la calce o lo stucco, etc.; una teorica della *Scultura*, contenente avvertenze sugl' istrumenti da usare per iscolpire nelle varie pietre, per ottener una buona fusione del bronzo, per lavorarlo col cesello, per copiar esattamente il modello di creta o di gesso, per tener umida la creta, etc.; una teorica della *Pittura*, sulla varia tecnica della tempera, dell' affresco, della pit-

tura ad olio, dell' acquarello, del pastello, sulle proporzioni del corpo umano, sulle regole della prospettiva, etc.; una teorica dell' *Oratoria* (Rettorica), con precetti sul modo di porgere, sul modo di esercitare e rinforzar la voce, sugli artifizii da usare per strappare l' applauso o l' assenso delle turbe, etc.; un' altra ancora di *Musica* o di *Arte del canto*, per l' attore o pel cantante; e così via. Queste raccolte di precetti abbondano in tutte le letterature.

Naturalmente, esse non sono *riducibili* a *scienze*. Composte di nozioni attinte a varie scienze e discipline, i loro principii scientifici si ritrovano in queste. Una teorica scientifica delle singole arti sarebbe un voler ridurre all' uno ciò che è, per destinazione, eterogeneo: il voler distruggere come *raccolta* ciò ch' è stato messo insieme per costituire appunto una *raccolta*. Nel dar forma scientifica ai *manuali* per l' architetto o pel pittore o pel musicista, è chiaro che non resterebbero nelle nostre mani se non i principii generali della Meccanica, dell' Ottica o dell' Acustica!

8. Critica delle teoriche *estetiche* delle *arti*.

Ma la confusione tra il fisico e l' estetico ha toccato il più alto segno, quando si sono immaginate delle *Teoriche* ESTETICHE *delle singole arti*; procurando di rispondere alla domanda: — *Quali sono i limiti delle arti*? che cosa si può rappresentar coi *colori* e che cosa coi *suoni*? che cosa con le semplici linee monocrome, e che cosa coi tocchi di colori svariati? che cosa coi toni e che cosa coi suoni? quali sono i limiti tra le arti della fantasia e le arti figurative; e poi tra la musica e la poesia, tra la pittura e la scultura? —

Il che, tradotto in termini scientifici, significa: qual' è il legame tra *Acustica* ed *Espressione*, tra *Ottica* ed *Espressione*, e così via? — Ora, noi sappiamo che dal fatto fisico all' estetico non vi è passaggio: come potrebbe esservi legame o passaggio tra il fatto estetico e *gruppi particolari* di fatti fisici, quali sono i fenomeni dell' Ottica e dell' Acustica?

Le cosiddette *arti* non hanno limiti estetici giacchè, per aver dei limiti, dovrebbero prima avere esistenza estetica; ed invece esse non hanno se non un' esistenza puramente fisica. Donde risulta ch' è assurdo *classificarle esteticamente*: in verità, tutti i libri di classificazione e sistemi delle arti potrebbero bruciarsi senza troppo danno. L' impossibilità di classificarle esteticamente è comprovata anche dai modi a cui si è dovuto far ricorso per la classificazione.

Arti dell' udito, arti della vista, arti della fantasia: ecco una prima e comune classificazione, innanzi alla quale un ragazzetto, studente di logica formale, domanderebbe invano: qual' è la *variabile logica* o il fondamento della divisione? come stanno sulla stessa linea occhi, orecchio e fantasia? Ed altri ed altri ancora si sono baloccati con l' ordinarle in arti dello *spazio* ed arti del *tempo*, come se ciò ch' è realmente nel tempo non sia anche nello spazio, e viceversa; ovvero in arti del *riposo* e in arti del *movimento*, come se riposo o movimento fossero qualità fisiche; ovvero in arti *classiche* e *romantiche*, dando valore di concetti a semplici fatti storici; *arti che si vedono da tutti i lati, ed arti che si vedono da un sol lato*; e simili stravaganze 1).

Certo, la teorica dei limiti delle arti fu, ai tempi in cui venne proposta, una benefica reazione contro coloro che ammettevano come possibile il travasamento di un' espressione in un' altra, per es. dell' *Iliade* o del *Paradiso perduto* in una serie di quadri: anzi giudicavano di maggiore o minor valore una poesia secondo che potesse essere o no da un pittore tradotta in quadri. Ma, se la ribellione era ragionevole, e riuscì vittoriosa, ciò non vuol dire che le ragioni adoperate fossero poi buone. È vero che talvolta le cattive ragioni hanno quell' efficacia persuasiva che manca alle buone!

Con la teorica delle arti e dei loro limiti cade l' altra della *riunione delle arti*. Poste delle arti distinte e limitate, nascevano le domande: qual' è l' arte *più potente*? e col riunire parecchie *arti* non si ottengono effetti *più potenti*? — Di ciò noi non sappiamo nulla: sappiamo, caso per caso, che certe *visioni artistiche* hanno bisogno di *certi mezzi fisici* per la riproduzione, ed altre *visioni artistiche* di *altri mezzi*. Vi sono drammi il cui effetto si ha dalla semplice lettura: altri che han bisogno della declamazione e dell' apparato scenico. Ma che la declamazione e l' apparato scenico sieno *più potenti* che non la *semplice lettura*, è falso. Ciascuno di quei fatti ha uno *scopo* diverso; e la potenza dei mezzi è incomparabile quando gli scopi sono diversi.

---

1) Nel lavoro cit. *Il concetto della Storia*, pp. 47 e sgg., citando e respingendo per incidente alcune di queste partizioni delle arti, accettavo tuttavia la partizione fondata sulla teorica lessinghiana dei *limiti*, della quale ho visto poi l' inconsistenza.

Il legame tra *fisico* ed *estetico*, implicito nella teorica *estetica* delle *arti*, non poteva non condurre al tentativo di stabilir le *leggi fisiche del bello*; o, come si è detto, le *condizioni obiettive* di questo.—A quali fatti fisici risponde il *bello* e a quali il *brutto*? a quali unioni di toni, di colori, di grandezze, e così via?—Tentativo assurdo, ma perfettamente logico, posta la premessa.

9 Critica della ricerca delle *condizioni obiettive* del bello.

Dell' assurdità, che noi ora possiamo scorgere chiara, avrebbe dovuto dar subito qualche sospetto la costante infecondità del tentativo. Ai nostri tempi in ispecie, si è molte volte proclamata la necessità di un' Estetica *induttiva*, di un' Estetica *dal basso*, che proceda come una scienza naturale e non affretti le sue conclusioni. Induttiva? Ma l' Estetica è stata sempre induttiva, e deduttiva insieme, come ogni scienza! L' induzione e la deduzione sono il metodo stesso della ricerca, e non possono separarsi, nè valgono a caratterizzare una scienza. Se non che, la parola *induttiva* non era detta a caso. Si voleva con essa intendere che il fatto estetico non è altro, in fondo, che un fatto naturale (fisico), da studiarsi applicandovi i concetti proprii delle scienze fisiche e naturali.

Con tale presupposto e con tal fiducia l' Estetica *induttiva* o l' Estetica *dal basso* (quanta superbia in questa modestia!), si è messa all' opera. Ed ha coscienziosamente cominciato col fare raccolte di *oggetti belli*, per es. di una gran quantità di buste per lettere di varia forma e dimensione; ed è venuta investigando quali di esse destino l' impressione del bello e quali del brutto. Com' era da aspettarsi, coloro che han fatto questa ricerca si son trovati subito nell' imbarazzo: lo stesso oggetto che sembrava *brutto* per un verso, sembrava poi *bello* per un altro! Una busta gialla, grossolana, bruttissima per chi debba chiudervi una letterina d' amore, è poi quel ci vuole per chiudervi una citazione in carta bollata: la qual citazione starebbe molto male in una busta quadrata, di carta inglese: parrebbe un' ironia! Gli estetici dell' induzione si sarebbero dovuti accorger, da queste considerazioni, *che il bello non ha esistenza fisica*; e smettere dalla ricerca. Ma no: essi sono ricorsi ad un espediente che non sappiamo quanto appartenga alla severità delle scienze naturali. Hanno mandato in giro le loro buste, aprendo un *referendum*, cercando di decidere in che consista il bello o il brutto — a voto di maggioranza!

Noi non ci attarderemo più oltre su quest' argomento; giacchè ci parrebbe di diventare, da espositori della scienza estetica, raccontatori di aneddoti comici. In linea di fatto, sta che tutta la estetica *induttiva* non ha finora scoperto *una sola legge.*

Chi dispera dei medici è disposto ad abbandonarsi in mano ai ciarlatani. E così è accaduto ai ricercatori delle *leggi naturalistiche del bello.* Gli artisti adoprano talora dei canoni empirici, come quelli sulle proporzioni del corpo umano, o della *sezione aurea* (bc : ac = ac : ab). Questi canoni diventano facilmente le loro *superstizioni*, attribuendo essi all' osservanza di simili leggi la riuscita delle loro opere. Così Michelangelo diceva al suo scolaro Marco del Pino da Siena: « ch'egli dovesse sempre fare una figu- « ra piramidale, serpeggiante, moltiplicata per una, due e tre »: avvertimento che non impedì a Marco da Siena di essere un ben mediocre pittore, come si può vedere dalle tante opere di lui che ci restano qui a Napoli. E dal detto di Michelangelo altri trasse appicco a proclamar la linea *ondeggiante* come le vera *linea della bellezza.* Su queste leggi della bellezza, sulla *sezione aurea* e sulla *linea serpeggiante*, si sono composti volumi assai bizzarri, che bisogna considerare come l' *astrologia* dell'Estetica!

10. Critica delle teoriche sui rapporti fra arte e morale.

Il non aver ben distinto l'attività estetica dall' attività pratica dell'esteriorizzamento è stato, infine, cagione di erronee soluzioni nella questione dei rapporti tra *arte* e *morale.* Erronea è l'affermazione della *dipendenza* dell' arte dalla morale quando la si estenda alla visione stessa dell' artista, cui si pretenda di comandare. Ma erronea è quella dell' *indipendenza* dell' arte dalla morale, quando la si estenda anche all' attività dell' esteriorizzamento. Intesa l'arte in quest' ultimo senso (come esteriorizzamento), la morale vi entra di pieno dritto: è il diritto nelle cose di casa propria. Che poi si sia partigiani della maggior libertà possibile nella divulgazione dei mezzi della riproduzione estetica, sta bene: sono anch'io di quest'avviso. Ma il proclamare la libertà e il fissarne i limiti, sieno pure larghissimi, è sempre còmpito della morale.

VII.

LA RIPRODUZIONE DELLE ESPRESSIONI.

2. *L'educazione dei sensi e l'interpetrazione storica.*

1. Obiezione fondata sul variar dell' organo e dello stimolo.

L'efficacia degli oggetti fisici per ottenere la riproduzione delle espressioni può apparire assai dubbia, quando si facciano le seguenti considerazioni. Riprodurre più volte un impressione per mezzo di uno stimolo fisico adatto, importa: 1°) che l'organo su cui si esercita lo stimolo non abbia cangiato natura nè sia scemato di potenzialità; 2°) che lo stimolo non si sia alterato. Ora accade spesso che l' organo varii e scemi di potenzialità; e, quanto allo stimolo, esso è in perpetua variazione.

Per spiegarci meglio con esempii, la potenzialità dei sensi dell' individuo A può restare al grado in cui era nel momento che fu prodotto l'oggetto fisico; e lo stesso si dica degli individui B, C, D, E, viventi in società con lui. Nessuno di questi individui diventerà cieco o sordo, o patirà aberrazioni nel senso dei colori, o perderà i sensi che si dicono inferiori, dell'olfatto, del tatto e del palato. Ma può accadere che queste alterazioni abbiano luogo; e, nel fatto, accade proprio così. Non solo vi sono ciechi e sordi, nati o diventati, ma anche, i non ciechi e i non sordi e gli uomini che si dicono normali, hanno vario acume e sensibilità visiva ed auditiva. Ecco una prima eventuale difficoltà che, malgrado l'oggetto fisico, può impedire la riproduzione dell' espressione nell' individuo A, produttore, e negli altri B, C, D, E, che vorrebbero parteciparvi.

Ma la difficoltà cresce col fatto che lo stimolo stesso non è più quello di prima. Io non mi riferisco solo al caso, di secondaria importanza, in cui un quadro si alteri di colore col tempo, o un manoscritto diventi in tutto o in parte indecifrabile, o dell'esecuzione di una musica si perda, come si dice, la tradizione. Ma la tela o la tavola che si dice *quadro*, e la serie di suoni fisici che si dice *poesia* o *musica*, non è se non una parte dello *stimolo* fisico che opera nella riproduzione. Lo stimolo, preso nella sua in-

tegralità, comprende tutte le condizioni storiche tra le quali il fatto fisico è nato: il quadro, la poesia e la musica suppongono le idee, i costumi, e tutte le altre condizioni sociali e naturali del momento in cui nacquero. Queste condizioni variano continuamente: e la varietà apparisce enorme quando ci rivolgiamo ad opere di popoli di altri costumi, o vissuti in tempi lontani dai nostri. La Madonna di Cimabue è sempre in S. Maria Novella; ma quella Madonna è per noi, figli del secolo XIX, l' *oggetto medesimo* ch'era pei fiorentini del secolo XIII? Se anche il tempo non l'avesse annerita, sarebbe il *medesimo oggetto*?

2. Critica della distinzione dei segni in *convenzionali* e *naturali*.

È vero che alcuni estetici hanno tentato una distinzione tra stimolo e stimoli, tra segni *naturali* e segni *convenzionali*, i primi dei quali avrebbero un effetto costante e per tutti, e i secondi solo per circoli ristretti. Segni *naturali* sarebbero ad esempio quelli della pittura; e *convenzionali* le parole della poesia. Ma la differenza tra gli uni e gli altri è solo di grado. Molte volte è stato affermato che la pittura è un linguaggio che s'intende da chiunque, al contrario della poesia: Leonardo da Vinci metteva in ciò una delle prerogative della sua arte, che « non ha bisogno d'in« terpetri di diverse lingue come hanno le lettere », e soddisfa agli uomini ed agli animali; raccontando l'aneddoto del ritratto di un *pater familias* « cui facean carezze li piccioli figliuoli, che ancora « erano nelle fasce, e similmente il cane e gatta della medesima « casa »! Ma altri aneddoti, come quelli dei selvaggi che scambiavano la figura di un soldato per la figura di una barca, o un ritratto di uomo a cavallo consideravano come fornito di una sola gamba, scuoterebbero la fede nei lattanti, nei cani e nelle gatte, intelligenti di pittura. Per fortuna, non occorrono ardue ricerche per conoscere che i quadri come le poesie non producono il loro effetto se non sugli animi preparati. I segni *naturali* non esistono: tutti i segni sono a un modo stesso *convenzionali*, cioè storicamente condizionati.

3. Il superamento delle varietà.

Come ottenere, in tal situazione di cose, che l' espressione venga riprodotta per mezzo dell'oggetto fisico? come ottenere il medesimo effetto quando l'uno dei fattori può variare (l'apparato dei sensi) e l'altro varia sempre (lo stimolo fisico col suo ambiente)? Non sembrerebbe di dover concludere che le espressioni, malgrado

gl' istrumenti fisici foggiati all' uopo, sono irriproducibili; e che ciò che si chiama *riproduzione* consiste in sempre *nuove* espressioni?

Questa sarebbe infatti la conclusione se le varietà dell'organo e dello stimolo fossero intrinsecamente *insuperabili*. Ma, giacchè l' insuperabilità non ha nessun carattere di necessità, bisogna invece concludere, che « la riproduzione ha luogo sempre che possiamo rimetterci nelle condizioni tra le quali fu prodotto lo stimolo (bello fisico) ».

In queste condizioni non solo ci possiamo *rimettere* per astratta possibilità, ma ci rimettiamo *di fatto*, continuamente. La vita individuale ch' è comunione con noi stessi (col nostro passato), e la vita sociale, ch' è la comunione coi nostri simili, non sarebbero possibili altrimenti.

4. L'esercizio dei sensi, e l' interpretazione storica.

Per ciò che riguarda l' apparato fisiologico, l' esercizio abitua a vedere ciò che prima non si vedeva, a percepire suoni che prima restavano impercettibili, ad affinare tutti i sensi. Certo, l' educazione dei sensi ha dei limiti: a dar gli occhi a chi non li ha, a rifare il timpano al sordo, a riattaccar le mani al monco, non può giungere; benchè produca in alcuni casi delle compensazioni organiche. Ma l' insuperabile è qui meramente accidentale ed empirico: e non può farci sconoscere gli effetti che si ottengono.

A reintegrare lo stimolo nella sua individualità originaria lavora l'interpetrazione storica; la quale ravviva il morto, compie il frammentario, ci dà il modo di vedere un' opera d' arte (un oggetto fisico) come la vedeva il suo autore nel momento della produzione.

Condizione dell' interpetrazione storica è la *tradizione*, per la quale è possibile raccogliere gli sparsi raggi che si fanno convergere a un fuoco. Noi circondiamo con la memoria lo stimolo fisico di tutti i fatti tra i quali nacque; e così rendiamo possibile che rioperi su noi come operava sul suo produttore.

Dove la tradizione è spezzata, l' interpetrazione si arresta: i prodotti del passato ci restano allora *muti*. Così sono inattingibili le *espressioni* consegnate nelle iscrizioni etrusche o messapiche; così per alcuni prodotti dell' arte dei selvaggi si ode discutere dagli etnografi, nientemeno, se siano *pitture* o *scritture*!; così gli archeologi e i preistorici non riescono sempre a stabilir con certezza

se le figurazioni che si vedono sulla ceramica di una data regione o su altri istrumenti d'uso sieno di contenuto religioso o profano. Ma l'arresto dell'interpetrazione non è mai un limite insuperabile: la scoperta, che accade ogni giorno e ch'è sempre lecito sperare, di nuove fonti storiche e di nuovi modi di sfruttar meglio le antiche, riattacca la tradizione spezzata.

E non si vuol negare neanche che l' erronea interpetrazione storica produca talora come dei *palinsesti*, dandoci *nuove espressioni* sulle *vecchie*, fantasie artistiche in luogo di riproduzione storica 1). Il cosiddetto *fascino del passato* dipende in parte da queste espressioni *nostre* che noi tessiamo sulle *storiche*. Ma la critica storica tende a circoscrivere le fantasticherie, stabilendo con esattezza il punto di vista dal quale bisogna guardare.

Così noi viviamo in comunicazione cogli altri uomini, del presente e del passato; e non perchè si dia talvolta, ed anche spesso, l'incompreso o il malcompreso, si deve concludere che, allorchè crediamo di fare un *dialogo*, facciamo sempre un *monologo*; anzi che non possiamo nemmeno ripetere il *monologo* fatto una volta con noi stessi. Se ciò fosse, noi saremmo poco più di animali, immersi nel solo presente o in un passato ben vicino.

5. La ricchezza estetica.

Per *progresso estetico* s' intende talora non il progresso nel senso rigoroso che abbiamo definito in principio (I, § 13), ma l' accumulamento sempre crescente delle nostre cognizioni storiche che ci fa simpatizzare coi prodotti artistici di tutti i popoli e di tutti i tempi, o, come si dice, allarga il nostro gusto. Il divario appare grandissimo, se si paragoni il secolo XVIII, così inetto a uscir da sè medesimo, e il secolo nostro, che gusta insieme le arti ellenica e romana, più genuinamente intese, e la bizantina, e la medievale, e l' araba, e quella del rinascimento, e la cinquecentistica, e la barocca, e quella stessa del secolo XVIII; e va sempre meglio approfondendo l' egiziana, la babilonese, l' etrusca, anzi la preistorica. Certo, la differenza tra il selvaggio e l'uomo civile non sta nelle facoltà umane; giacchè il selvaggio ha, come l' uomo civile, lingua ed intelletto, religione e moralità, ed è uomo intero: sta solo in ciò che l' uomo civile penetra e domina con la sua atti-

1) Cfr. la *Critica letteraria*, pp. 81-4.

vità teoretica e pratica una maggior parte dell' universo. Noi non potremmo affermar con certezza di esser uomini spiritualmente più gagliardi dei contemporanei, per es., di Pericle; ma chi può negare che siamo più ricchi di quelli? ricchi di una gran parte delle loro ricchezze, e di quelle di tante altre generazioni, oltre che delle nostre?

VIII.

IDENTITÀ DELLA LINGUISTICA CON L' ESTETICA.

1. Identità della Linguistica con l' Estetica.

Perchè la Linguistica fosse scienza *diversa* dall' Estetica, essa non dovrebbe aver per oggetto l' *espressione* ch' è il fatto estetico medesimo: ora, sembra superfluo dimostrare che il *linguaggio* è *espressione*. Un' emissione di suoni, che non esprima nulla, non è linguaggio: il linguaggio è suono articolato e delimitato allo scopo dell' espressione. Perchè fosse scienza *speciale* rispetto all' Estetica, essa dovrebbe aver per oggetto una *classe speciale* di espressioni; e noi abbiamo già provato (c. IV) che non esistono *classi di espressioni*; che la ricerca di queste classi è riuscita sempre vana.

2. Impossibilità di una grammatica *normativa*.

La natura estetica (e quindi teoretica) dell' espressione ci dà il modo di scorgere l' errore scientifico ch' è nel concetto di una *grammatica* (normativa), contenente i precetti del ben parlare. Contro quest' errore il buon senso si è sempre ribellato; ed esempio di tali ribellioni è il *Tanto peggio per la grammatica*, attribuito al signor di Voltaire: al qual esempio (pur chiedendo perdono all'ombra di Voltaire) volentieri aggiungerei il detto di un illetterato uomo politico napoletano, deputato al Parlamento, che definì una volta la Grammatica: l' *invenzione di una società di camorristi*! L' impossibilità di una grammatica normativa viene, del resto, riconosciuta dagl' insegnanti stessi di grammatica, allorchè avvertono che lo scriver bene non s' impara per regole, che non v' ha regola senza eccezioni, e che lo studio della grammatica dev' esser condotto praticamente per letture ed esempi che formino il gusto letterario. Ma la ragione scientifica dell' impossibilità è nella nostra dimostrazione: che una *tecnica del teoretico* rappresenta una contradizione in termini (II, § 6). E che cosa vorrebbe essere la gramma-

tica (normativa) se non appunto una *tecnica dell' espressione linguistica*, ossia di un fatto teoretico?

Ciò posto, la sola differenza tra i prodotti linguistici e quelli musicali o figurativi è affatto estrinseca ed *empirica*: derivante dal vario fissamento del fatto estetico per lo scopo della riproduzione. Si può ben concepire pel fatto linguistico qualcosa di analogo alla *Grammatica delle arti del disegno*, e della *danza*, o della *mimica*, come sarebbe una raccolta di precetti per esercitar l' organo della voce alla pronunzia, o l' occhio e la mano alla calligrafia. Come abbiamo visto (VII, 1 *b*, § 7), tali raccolte, che sono, sì, di conoscenze tecniche ma estranee al fatto estetico, non possono poi essere ridotte a scienza, essendo costituite da elementi eterogenei attinti a varie discipline naturali.

3. Linguistica e Filologia.

Oltre che a questa precettistica, il linguaggio non può dar luogo se non all' interpetrazione e descrizione degli atti linguistici individuali quali si son conservati nelle scritture o si colgono nel parlare vivo. Il che si chiama *Filologia*, e si distingue appunto dalla *Linguistica*. La Filologia è una parte della *storia dei fatti estetici*, o della storia dell' arte: è *conoscenza del conosciuto*, cioè riproduzione riflessa dei prodotti dello spirito umano, come il filologo Böckh ha formulato e Vico aveva dimostrato un secolo prima.

Alla conclusione che non si dia una Linguistica come scienza indipendente, si può muovere un' obiezione additando i libri che prendono questo nome. Ma questi libri sono *manuali*, ed hanno un organismo meramente didattico. In essi, infatti, si trova di solito un po' di tutto: dalla descrizione dell' apparato fisiologico della voce, e delle macchine artificiali che lo sostituiscono (fonografi), ai riassunti dei risultati più importanti della filologia indoeuropea, semitica, copta, cinese, o altra che sia; dalle generalità filosofiche sull' origine del linguaggio ai consigli sul formato, la calligrafia, e l' ordinamento delle schede per gli spogli filologici! Quel tanto di nozioni, che vien somministrato a frammenti ed incompiutamente, concernente il linguaggio nella sua essenza, il linguaggio in quanto espressione, non è se non le nozioni stesse dell' Estetica.

I linguisti o glottologi, che hanno meglio approfondito le que-

stioni fondamentali sul linguaggio, sono come i lavoratori dei trafori: a un certo punto debbon sentir le voci dei loro compagni che si son mossi dall' altro lato. A un certo punto di elaborazione scientifica, la Linguistica in quanto scienza deve fondersi nell' Estetica. E si fonde senza lasciar residui. Gli è ciò che ho inteso indicare nel sottotitolo di questo mio scritto definendo l' Estetica come una *Linguistica generale*. Non già che vi sia una *Linguistica speciale*; ma la ricercata scienza linguistica, linguistica generale, non è se non l' Estetica.

4. Formulazione estetica dei problemi linguistici.—Natura del linguaggio.

I problemi che procura risolvere e gli errori tra i quali si è dibattuta e si dibatte la Linguistica, sono i medesimi che occupano e travagliano la scienza estetica. Se non è sempre facile, è però sempre possibile il ridurre le questioni scientifiche della Linguistica alla loro formula estetica.

Le dispute stesse sull' indole della Linguistica trovano riscontro in quelle che si son fatte intorno all' indole dell' Estetica. Vi ha chi ha sostenuto che lo studio del linguaggio non possa consistere se non in un gruppo di conoscenze tecniche, cioè in una precettistica; e così si è detto per l' Estetica in genere. Fissato il carattere meramente teorico della trattazione, si è disputato se la Linguistica sia una conoscenza *storica* o *scientifica*; e, distinto poi lo *scientifico* dallo *storico*, si è domandato se la scienza linguistica appartenga all' ordine delle scienze *naturali* o delle *psicologiche*, intendendosi per quest' ultime così la psicologia propria, come le scienze dello spirito. Lo stesso è accaduto per l' Estetica, che alcuni, confondendo l' espressione estetica con quella fisica, hanno considerato come *scienza naturale*; altri, confondendo l' espressione con l' impressione precedente, come *scienza psicologica*; finchè non si giunge a riconoscere che appartiene alle scienze dell' *attività* o dei *valori umani*, che son le *scienze dello spirito*.

L' espressione linguistica o la parola è parsa sovente un fatto d' *interiezione*, che rientri nelle cosiddette espressioni fisiche dei sentimenti, comuni agli uomini ed agli animali (I, § 2). Ma non si è tardato a scorgere che tra un *ahi!*, riflesso fisico del dolore, e una parola, anzi che tra quell' *ahi!*, e l' *ahi!* usato come parola, intercede un abisso. Abbandonata la teorica dell' interiezione (o dell' *ahi ahi!*, come la chiamano i tedeschi), si è presentata

l' altra dell' *associazione* o *convenzione*: la quale cade sotto l' obiezione medesima che distrugge l' *associazionismo estetico* in genere: la parola è unità e non molteplicità d' immagini, e la molteplicità non spiega anzi presuppone l' espressione da spiegare. Una variante dell' *associazionismo linguistico* è l' associazionismo *imitativo*: la teorica dell' *onomatopea*, che gli stessi glottologi deridono col nome di teorica del *bau-bau*, dall' imitazione dell'abbaiar del cane, che darebbe il nome al cane secondo quella teorica.

La teorica corrente ai tempi nostri consiste in una specie di eclettismo o di miscuglio tra le varie precedenti: assumendosi che il linguaggio sia in parte prodotto d' interiezioni e in parte di onomatopee e di convenzioni: teorica del tutto degna della decadenza scientifica, e filosofica, della seconda metà del secolo decimonono. Il linguaggio sarebbe in tal caso un nome collettivo per fatti disparati: e come è poi concepibile una scienza di fatti disparati, di aggruppamenti accidentali?

È qui da notare un errore in cui son caduti questi stessi dei glottologi che meglio hanno penetrato l' indole attivistica del linguaggio, quando hanno ammesso che il linguaggio nella sua origine fu *creazione* spirituale; ma che, in séguito, si è venuto accrescendo, in gran parte, per *associazione*. La distinzione tra *origine* e *séguito* non regge: *origine* non può significare in questo caso se non *natura* o *indole* (III, § 13): e se il linguaggio è creazione spirituale, sarà sempre creazione: se è associazione, sarà stato tale sin dal principio. L'errore è nato dal non aver avvertito il generale principio estetico a noi noto: « che le espressioni già prodotte debbono *ridiscendere ad impressioni* per dar luogo alle *nuove espressioni* » (I, § 14). Allorchè noi produciamo la nuova parola, trasformiamo di solito le antiche variandone od allargandone il significato: ma questo procedere non è *associativo* sibbene *creativo*, quantunque la creazione abbia per materiale le *impressioni* non dell'ipotetico uomo primitivo, ma dell'uomo vivente da secoli in società e che ha immagazzinato nel suo organismo tante cose, e, tra queste, tanto linguaggio.

5. Il rapporto tra Grammatica e Logica.

La questione della distinzione tra il fatto estetico e il fatto intellettuale si è presentata in Linguistica come la questione dei rapporti fra *Grammatica* e *Logica*. Come abbiamo detto (III, § 2-3), questa questione ha ricevuto due soluzioni parzialmente vere: quella dell'*in-*

dissolubilità di Logica e Grammatica, e quella della *dissolubilità*. E la soluzione completa è: che se la forma logica è indissolubile dalla grammaticale (estetica), questa è dissolubile da quella.

6. Le parti del discorso e le categorie grammaticali.

Se noi guardiamo una pittura che ci rappresenti, ad es., un individuo che cammina per una certa via campestre, noi possiamo dire: « Questa pittura ci rappresenta un fatto di *moto*, che, se è concepito come volontario, si dice *azione*; e, giacchè ogni moto suppone una *materia*, ed ogni azione un *ente* che agisca, questa pittura ci presenta anche o una *materia* o un *ente*. Ma questo moto avviene in un determinato luogo, ch' è un pezzo di un dato *astro* (la Terra), e propriamente di ciò che si dice *terraferma*, e propriamente di un pezzo alberato e coperto di erbe, che si dice *campagna*, solcato naturalmente o artificialmente in un modo che si dice *via*. Ora di quel dato astro che si dice *Terra* non vi è che un sol esemplare: la Terra è un *individuo*. Ma *terraferma*, *campagna*, *via* sono *generi* od *universali*, giacchè vi sono altre *terreferme*, altre *campagne*, altre *vie* ». Simili considerazioni potrebbero continuare per un pezzo. Sostituendo alla pittura da noi immaginata una frase che dica ad esempio: « Pietro cammina per una via campestre », e facendo le stesse considerazioni, noi otteniamo i concetti di *verbo* (moto od azione), di *nome* (materia od agente), di *nome proprio*, di *nome comune*; e così via.

Che cosa abbiamo fatto in entrambi i casi? Abbiamo sottomesso ad un' elaborazione logica ciò che si presentava prima elaborato solo esteticamente: abbiamo cioè distrutto l' estetico per il logico. Ma, come l' errore comincia nell' estetica generale quando si vuol ripassare dal logico all' estetico e si domanda: — qual' è la espressione del *moto*, dell' *azione*, della *materia*, dell' *ente*, del *generale*, dell' *individuale*, etc.,—e l' erronea teorica prende il titolo di *teorica dei generi artistici e letterarii* (III, § 11); così, in fatto di lingua, l' errore comincia allorchè il *moto* o l'*azione* si dice *verbo*, l' ente o la materia si dice *nome* o *sostantivo*, e di questi, *nome* e *verbo* e loro compagni, si fanno categorie linguistiche, o *parti del discorso*. La teorica delle *parti del discorso* è l' analogo della teorica dei *generi artistici e letterarii* dell' estetica.

È falso che il nome o il verbo si esprimano con determinate *parole*. L' espressione è un tutto indivisibile; il nome e il verbo

non esistono in essa, ma sono *astrazioni* che vengono da noi foggiate col *distrugger la parola*, ossia l' *espressione*. Ciò suona paradossale; ma è di una verità semplicissima.

E come nell' Estetica, in conseguenza dell' errore dei *generi*, si son considerate come imperfette le produzioni artistiche di alcune nazioni in cui i pretesi generi sembrano essere ancora indiscriminati o, in parte, mancare; così nella Linguistica la teorica delle parti del discorso ha prodotto l' errore analogo di distinguere le lingue in *formate* ed *informi*, secondo che vi appaiano o non vi appaiano alcune delle pretese parti del discorso: per es., il *verbo*.

Le *parti del discorso* possono avere un valore mnemonico per l'apprendimento delle lingue, ma scientificamente non hanno valore alcuno.

7. L' individualità delle parole e la classificazione delle lingue.

La Linguistica ha scoperto anch' essa il principio dell' *individualità* irriducibile del fatto estetico (IV, § 1-2), allorchè ha affermato che la parola è il *realmente parlato*, e che non vi son due parole che si identifichino: distruggendo così i *sinonimi* e gli *omonimi*, e mostrando l' impossibilità di tradurre davvero una parola in un' altra, dal cosiddetto *dialetto* alla cosiddetta *lingua*, o dalla cosiddetta *lingua materna* alla cosiddetta *lingua straniera*.

Ma a questa giusta veduta mal risponde poi il tentativo di *classificar le lingue*. Le lingue non hanno realtà fuori delle parole realmente pronunziate o scritte, presso dati popoli, per determinati periodi. Sono come la letteratura o l' arte in genere: che cosa è l'arte di un dato popolo se non il complesso di tutti i suoi prodotti artistici? E che cosa è il *carattere* di un' arte (per es., dell' arte ellenica o della letteratura provenzale) se non la *fisonomia* dell'insieme di questi prodotti? E come si può rispondere a questa domanda se non facendo la *storia* dell'*arte* (della letteratura, della lingua)?

Sembrerà che questo ragionamento, se ha valore contro le tante fantastiche *classificazioni delle lingue*, non ne ha poi nessuno contro la regina delle classificazioni, la *classificazione storico-genealogica*, gloria della filologia comparata. — E così è, di certo; ma perchè è così? Appunto perchè la *classificazione storico-genealogica* non è *classificazione*. Chi fa la storia non classifica, e gli stessi filologi si sono affrettati ad avvertire che le lingue disponibili in serie storica (quelle

di cui la serie sia stata rintracciata) non son *generi* o *specie* distinte e staccate, ma un *sol fatto che si svolge* nelle varie fasi del suo svolgersi.

Il medesimo errore dello scambiare il fisico per l'estetico, da cui si originano le *forme elementari del bello* (VII, 16, § 5), si commette da quelli che cercano i *fatti linguistici elementari*, decorando di tal nome le divisioni delle serie più lunghe di suoni fisici in serie più brevi. Sillabe, e vocali, e consonanti, e le serie di sillabe dette *parole*, che non dànno senso preciso prese da sole, non sono già fatti linguistici, ma semplici suoni fisici. 8. I fatti linguistici elementari e le radici.

Un errore particolare alla *Linguistica* è quello delle *radici*. Confusi tra loro i fatti fisici coi fatti linguistici od espressivi, e considerandosi poi che nell' ordine delle idee il semplice precede il complesso, si è pensato che i *fatti fisici più piccoli* sieno i *fatti più semplici*. Da ciò l'immaginata necessità che le lingue più antiche, le primitive, sieno state *monosillabiche*; e che il progresso della ricerca storica debba condurci a scovrir sempre *radici monosillabiche*. Questa teorica delle radici monosillabiche non è dunque nè una necessità razionale nè un postulato inevitabile: è, tutt'al più, una semplice ipotesi provvisoria, che i fatti finora noti non confermano. La *prima espressione* che il *primo uomo* ha concepito potè avere anche un riflesso fisico non *fonico*, ma *mimico*: esteriorizzarsi non in una *voce* ma in un *gesto*. E, supposto che si fosse esteriorizzata in una voce, non v'è poi nessuna ragione di supporre che quella voce dovess'essere monosillabica e non plurisillabica. I filologi accusano volentieri la loro ignoranza e la loro impotenza se non; riescono sempre a ricondurre il plurisillabismo al monosillabismo e sperano nell' avvenire. Ma è una fede senza fondamento; come quell' accusa è un atto di umiltà basato su di una presunzione erronea. Chi assicura che le parole primitive dovessero essere di necessità *monosillabiche*?

Dal pregiudizio di una misura estrinseca del bello, da quel concetto che abbiamo detto della *falsa oggettività* estetica (II, § 11), prende, infine, origine la ricerca della *lingua modello*, o del modo di ridurre l' uso linguistico all' *unità*: la questione, come vien chiamata, dell' *unità della lingua*. 9. L' uso linguistico e la questione dell' unità della lingua.

Il linguaggio è perpetua creazione: ciò che vien espresso lin-

guisticamente, non si ripete se non appunto come riproduzione del già prodotto: le sempre nuove impressioni danno luogo a mutamenti continui di suoni e di significati, ossia a sempre nuove espressioni. Cercare la lingua modello è, dunque, cercare l' *immobilità del moto.* Ognuno parla, e deve parlare, secondo gli echi che gli stimoli delle cose destano nella sua psiche, ossia secondo le sue impressioni. Non senza ragione il più convinto sostenitore di qualsiasi soluzione del problema dell' *unità della lingua*, della lingua latineggiante, o trecentistica, o fiorentina, allorchè parla poi per comunicare i suoi pensieri, per farsi intendere, prova ripugnanza a seguir la sua *teorica*; giacchè sente che, sostituendo la parola latina, o trecentistica o fiorentina, a quella di diversa origine ma che risponde alle sue impressioni, verrebbe a falsare queste: da *parlatore* diventerebbe *vanitoso ascoltatore di sè medesimo*; da uomo *serio*, *pedante*; da *sincero*, *istrione.* Scrivere *secondo una teorica* non è scriver davvero; ma è *far della letteratura.*

La quistione dell' *unità della lingua* ritorna sempre in campo perchè, così come è posta, è *insolubile*, essendo fondata sopra un falso concetto di ciò che sia la lingua: la quale non è un arsenale di armi belle e fatte, e non è il *vocabolario*, che, per quanto lo si faccia progressivo e dell' uso vivo, è sempre cimitero di cadaveri più o meno abilmente imbalsamati.

Io non vorrei con questo modo alquanto brusco di troncar la questione della *lingua modello* o dell' *unità della lingua*, apparire men che rispettoso verso la lunga tratta di letterati che l'hanno per secoli agitata in Italia; e specialmente verso l'ultimo e grande promotore di essa, Alessandro Manzoni. Soggiungerò dunque che, a mio parere, il problema vero che travagliava il Manzoni, era di *esteticità* e non di *scienza estetica*, di *letteratura* e non di *teorica letteraria*, di *parlare* e *scrivere effettivo* e non di *scienza linguistica*; e il male fu solo che nella testa rigorosa e logica, ed alquanto sofistica, del Manzoni, la soluzione pratica ch' egli ne dava assunse l' aria, che non le conveniva, di una tesi scientifica. Respinger questa tesi, non significa affermar che il Manzoni e i suoi seguaci si movessero nel vuoto. Sotto la bandiera levata dal Manzoni scendevano in campo i bisogni spirituali d' Italia nei nuovi tempi, le esigenze unitarie e democratiche, la reazione contro il

formalismo pomposo della vecchia Italia, e via dicendo. Si trattava insomma d' *impressioni nuove*, che chiedevano nuove espressioni. Il fatto era serio: benchè la tesi scientifica, messa innanzi per giustificar quelle tendenze, fosse inammissibile. E la questione, rimasta insoluta in teoria, o mal risoluta con la falsa teorica del fiorentinismo, è stata risoluta invece appunto nel fatto. Chiunque parla e scrive ora in Italia, ha sentito l' efficacia del movimento promosso dal Manzoni: gli stessi avversarii l' han sentita. Caso, come abbiamo osservato di sopra in un' occasione analoga (VII, 1 *b*, § 8), non infrequente nella storia: che i movimenti salutari si facciano con l'aiuto di teoriche erronee. Si potrà esser disposti a considerare la *Dichiarazione dei diritti dell' uomo* come una corbelleria filosofica; ma chi chiamerebbe corbelleria la Rivoluzione francese?

IX.

IMPOSSIBILITÀ DI UN' ESTETICA CHE NON SIA SCIENZA DELL' ESPRESSIONE.

Nell' esporre i principii fondamentali della scienza dell' Espressione, abbiamo senz' altro designato questa scienza come l' *Estetica*; e l' espressione, come *esteticità* e *bellezza*. Abbiamo voluto così indicare che per noi l' Estetica o *è scienza dell' Espressione*, o *non trova posto in nessun luogo*. Prescindendo dal fatto dell' espresne, si potrà usare il nome di *Estetica* per altre scienze o parti di scienze, che hanno già denominazioni ben più trasparenti; e chiamare, ad es., *Estetica* la *filosofia pratica* (come fece lo Herbart), o *Estetica trascendentale* lo studio dei concetti di *spazio* e di *tempo* (come fece il Kant); ma una materia che sia propria dell' Estetica, fuori dell' *Espressione*, a nostro parere, non esiste. 1. Impossibilità di un' Estetica che non sia *scienza dell' espressione*.

A questa tesi contradirebbe vittoriosamente il fatto della *Bellezza pura*, materia propria di una scienza estetica e diversa dall' espressione. Chè la *bellezza pura* sarebbe appunto *bellezza senza espressione*. L' espressione guasterebbe anzi la sua purità. L'artista, o l' esteta, dovrebbe abbandonare il principio inferiore dell'espressivo, o sacrificarlo a quello della Bellezza pura. « *Nella pura Bellezza il ciel ripose Ogni nostra letizia, e il Verso è tutto!* ». 2. Inesistenza della *Bellezza pura*.

Ma il guaio è che nessuno ha saputo determinar mai che cosa sia questa *bellezza pura*. E nessuno ha saputo citarne *un sol caso*, che resista all' analisi critica. La quale analisi mostra a volta a volta che le pretese bellezze pure o sono *espressioni* belle, o sono espressioni *mancate* e *fredde* (brutte), o non son dei *valori* ma semplici *stimoli* di piaceri organici; o, infine, non sono nè valori nè piaceri, ma *concetti della nostra mente*, impotenti a destare così la coscienza del bello come il sentimento del piacere. A tale ultimo caso appartiene la pretesa bellezza della *regolarità*, della *proporzione*, dell' *armonia*. Il regolare, l' armonico, il proporzionato è bello allo stesso diritto del *due*, del *quattro*, del *cinque*, del *triangolo*, del *quadrato*, e così via!

Parecchi motivi hanno indotto a favoleggiare della *bellezza pura*, di questa quinta forma di valore, che sarebbe proprio la quinta ruota del carro. Vi hanno contribuito l' incompleta intelligenza di alcune produzioni artistiche, ad es. della statuaria greca; e l'analisi superficiale di alcuni gruppi di fatti artistici, ad es. dei fatti musicali, o di ciò che si chiama arte decorativa, in cui è parso che si avessero dei fatti *belli*, ma *senza espressione*. Ma vi ha contribuito anche un motivo ben più laudabile: l' esigenza fortemente sentita di costruire un'Estetica che fosse scienza per davvero ed assumesse un principio puramente formale, liberandosi per tal modo dal sincretismo della descrittiva e dalle esteriorità della precettistica. Questo principio noi l' abbiamo trovato nell'*Espressione*; ma coloro che non si sono accorti dell' originalità e fecondità dell' espressione, lo han cercato sovente in una *Bellezza pura*. È bellezza *pura* anche l' espressione; ma *pura di tutto ciò che non è espressione*: non già *pura di sè medesima*!

3. Critica delle scienze di particolari categorie edonistiche.

Per una ragione diversa da quella che ci fa respingere la *scienza della Bellezza pura*, dobbiamo negar la possibilità di *scienze di particolari categorie del piacevole*, all' una o all' altra delle quali si possa poi dar il nome di Estetica. Per la prima, mancava addirittura l' *oggetto*: per le seconde, l'oggetto c' è, ma non è *oggetto di scienza*.

Il piacere, o il fatto psichico come tale, non ha *categorie*. Non vi è un piacere di un modo e un piacere di un altro. Il piacere è sempre piacere dell' organismo. Allorchè si parla di un piacere

particolare, per es. di quello dei *sensi superiori*, o del *gioco*, o del *lusso* e del *trionfo*, si considera un fatto *complesso* : cioè l'organismo in quanto è stimolato da certe determinate condizioni esterne. Ora una scienza non può aver per oggetto il complesso : primo suo requisito è l' *irriducibilità del principio*. Se fosse altrimenti, si avrebbero tante *scienze* quante sono le possibili combinazioni degli elementi della realtà, cioè infinite.

Ma , anche qui , non senza motivo si è concepita l' Estetica come la scienza del piacevole dei *sensi superiori*, o del *gioco* e del *lusso*. Nell' inizio dell' analisi dei fatti estetici era difficile evitar l'errore di creder che un quadro o una musica fossero impressioni della *vista* o dell'*udito*. Quel ch' è certo, il cieco non vede il quadro, nè il sordo ode la musica ! Mostrare, come noi abbiamo mostrato, che il fatto estetico non dipende dalla natura delle impressioni, ma che tutte le impressioni sensibili *possono* esser elevate ad espressione estetica, e nessuna dev' esserlo di necessità (I, § 9); è un' idea che si presenta solo dopo che si son tentate tutte le altre vie di uscita. Ma chi immagina che il fatto estetico sia un piacevole degli occhi o dell' udito, non ha poi nessuna linea di difesa contro chi, logicamente proseguendo, identifica il bello col piacevole in genere, ed include nell' Estetica la *culinaria* o, come qualche positivista fa, il *bello viscerale*.

La teoria dal giuoco ha aiutato a riconoscere il carattere di *attività* nel fatto espressivo. L' uomo — si osservò — non è veramente uomo se non quando comincia a giocare : cioè quando si sottrae alla causalità naturale, operando spiritualmente; ed il primo giuoco dell' uomo è l'arte. Ma la parola *giuoco* significando anche quel piacere che nasce dalla provocata scarica dell'energia esuberante dell'organismo, la conseguenza della teorica del giuoco è stata, che si è chiamato fatto estetico qualunque giuoco, o si è chiamato gioco il fatto estetico in quanto anche con esso si può giocare : il che non si nega !

Lasciamo poi ai modernissimi estetici il porre la genesi del fatto estetico nel piacere del *vincere*, del *trionfare*, o, come altri aggiunge, nel bisogno del maschio che vuole conquistare la femmina. Teorica che si condisce con molta erudizione di aneddoti, Dio sa quanto sicuri !, sui costumi dei popoli selvaggi ; ma che

non avrebbe bisogno di questo sussidio, giacchè di poeti che si adornino delle loro poesie come galli che ergano la cresta o tacchini che facciano la ruota, se ne incontrano di frequente, e nella vita ordinaria. Solamente, chi fa ciò, in quanto fa ciò, non è poeta sibbene un povero diavolo, anzi un povero diavolo di gallo o di tacchino: e la conquista della femmina non vale a spiegare il fatto dell'arte. Tanto sarebbe definir l' arte un fatto *economico*, perchè vi sono stati poeti aulici o stipendiati, e vi sono poeti che guadagnano, se non proprio campano la vita, con la vendita dei loro versi. La qual cosa non ha mancato di fare qualche zelante neofita del *materialismo storico*.

4. Critica della scienza del *Simpatico* (bello simpatico).

Per la medesima ragione, che una scienza non può aver per suo principio il *complesso*, non è possibile una scienza del *Simpatico*, (o dell'*Amabile*, o dell'*Eudemonistico*), che si chiami poi *Estetica*.

Che cosa è il *Simpatico* (e l' *amabile* e l' *eudemonistico*) se non la *rappresentazione* od *immagine* di *ciò che ci piace*? È dunque un fatto complesso: risultante di un elemento costante, ch'è l' elemento estetico della rappresentazione od *espressione*, e di un elemento variabile, ch'è il *piacevole organico*, nelle sue infinite apparizioni, compreso il piacevole nascente dal valore nelle sue varie classi (logico, economico, morale, ed anche estetico).

Nel linguaggio volgare vi è come una ripugnanza a chiamar *bello* l'*espressivo* in genere, e di solito si chiama *bello* solo l'*espressivo* ch'è *espressione del Simpatico*. Di qui i continui contrasti tra il punto di vista dello scienziato e del critico d'arte, e quello della persona volgare che non riesce a persuadersi che l'*immagine del dolore* o *della turpitudine* sia *bella*; o, almeno, che sia *bella* allo stesso diritto di quella del *piacere* o della *bontà*.

Il contrasto potrebbe risolversi nella distinzione di due scienze diverse — la scienza dell'*Espressione* e la scienza del *Simpatico* — se il *simpatico* potesse essera *oggetto di scienza*; cioè se non fosse, come si è mostrato, un fatto complesso.

5. Le modificazioni del bello e il superamento del brutto.

L'*Estetica del Simpatico* ha dato luogo ad una faticosa costruzione teorica, della quale faremo un breve cenno.

Gli estetici del simpatico notano che il *Bello* (simpatico) *puro* non ha realtà; e che, per acquistare realtà, questo simpatico puro dev' essere come sollecitato dal *Brutto* (antipatico): sollecitazione

che produce una serie di contrasti che si chiamano il *tragico,* il *comico,* il *triste,* il *doloroso,* l'*umoristico,* e così via; ma che si risolvono col *superamento di questo Brutto* (antipatico) nel *Bello* (simpatico) *concreto.* Chiamano inoltre i varii contrasti col relativo superamento le *modificazioni del Bello*; e concludono che il Bello (simpatico) non ha realtà se non nelle sue *modificazioni.*

Chi per le prime volte legge queste esposizioni nei libri di Estetica non ci capisce nulla; e deve sembrargli di essere entrato in un ospedale di matti, o si affliggerà della propria insormontabile inettezza mentale a cogliere questi concetti troppo sublimi; rodendosi come a tanta gente sembri pieno di senso ciò che a lui riesce privo di qualsiasi senso.

L'incomprensibilità è inevitabile se si misurano queste teoriche al principio generale dell'*espressione*; ma sparisce se si tenga in mente che in esse si tratta, non del fatto dell' *espressione*, ma del fatto del *simpatico*, ossia del contenuto simpatico.

Ed è ben naturale che ciò che piace non possa piacere se non come risultato di un processo o di un contrasto. Un piacevole, puro, avulso dal processo psichico di cui è un momento, non condizionato quindi dal meno piacevole o dal doloroso, non esiste: è un'astrazione. Noi diciamo piacevole, il momento psichico in cui il piacevole prevale sullo spiacevole, superandolo; ed è perciò verissimo che il piacevole, in concreto, non può esistere se non nelle sue *modificazioni.*

Dove la dottrina delle modificazioni diventa assurda è allorchè pretende determinare *quali sieno tali modificazioni*; ossia *quali sieno i contenuti simpatici*, e quali gli *antipatici.* In tal materia non si possono fare se non delle enumerazioni incomplete e puramente esemplificatrici: ripetendo con lunghissima coda il *Sunt quos* della prima ode del primo libro di Orazio, o l' *Havvi chi* dell' epistola leopardiana a Carlo Pepoli! Le impressioni del simpatico e dell'antipatico sono meramente individuali.

Se questo è un errore comune a quasi tutti gli estetici del Simpatico, non è per altro *intrinseco alla dottrina.* L' Estetica del Simpatico potrebbe esporsi più correttamente con l' abbandonare ai singoli individui la determinazione in concreto di ciò che si sente come simpatico o come antipatico, e con l'occuparsi del solo

carattere formale del simpatico, nel modo da noi indicato di sopra: come *rappresentazione d'impressioni piacevoli.*

E dovrebbe esser coraggiosa: autorizzare ciascuno a proscrivere francamente tutte quelle opere d'arte che, in luogo dell'immagine di ciò che gli è simpatico, presentano l'immagine di ciò che più o meno lo contrista, o che turba il suo senso morale o le sue convinzioni scientifiche e religiose. Per essa veramente dei gusti (= delle impressioni) non si dovrebbe disputare. A ciascuno il suo *bello*, come a ciascuno — la sua *bella.*

Il che non è poi uno scherzo. L'Estetica del Simpatico è, in fondo, *Filografia*: trattazione di quel caso speciale dei fatti estetici che sono i fatti estetici dell'innamoramento. L'amore può legarsi al fatto sessuale, ma non si riduce a questo. E, ben più accortamente dei moderni scrittori di *fisiologie* e *psicologie* dell'amore, i vecchi trattatisti dell'*Amore* includevano nel concetto di esso tutto ciò che l'uomo vagheggia come a lui simpatico: dall'amore delle creature all'amore — del Creatore.

6. Contenuto e forma nell'Estetica del simpatico.

La difficoltà intrinseca alla dottrina del Simpatico, e che le impedisce di porsi come scienza accanto alla scienza dell'Espressione, è la *dualità* del suo principio: il *doppio* elemento ch'essa assume e che non riesce a conciliare.

Questa posizione insostenibile ha reso così gravi ed infeconde le dispute sul *contenuto* e sulla *forma* nell'Estetica: dispute che nella scienza dell'Espressione non sarebbero nate o si sarebbero facilmente risolute.

Chiamandosi *contenuto* il *simpatico*, e *forma* l'elemento estetico della *espressione* di esso, si é domandato: — Consiste l'Estetica nel *contenuto* o nella *forma*, o in *tutte e due le cose insieme*? La soluzione esatta era la terza, una volta che si assumeva come oggetto il fatto *complesso* del Simpatico. Ma questa soluzione scopriva troppo apertamente la *dualità* del principio: onde gli estetici del Simpatico han procurato di dimenticar l'un elemento per l'altro, dividendosi in estetici *del contenuto* ed in estetici *della forma*; salvo a introdurre poi di soppiatto l'elemento escluso. Così gli estetici del solo contenuto hanno introdotto la *forma*, considerandola come una condizione generica che si potesse sottintendere: e gli estetici della sola forma hanno introdotto il *contenuto*, ora ponendo un concetto

di *forma* che faceva di questa stessa un caso di *simpatico* ossia la confondeva col contenuto; ora ammettendo che il *contenuto* potesse aggiungersi alla *forma*, dando luogo ad un accrescimento di valore, alla *somma* (come han detto) *di due valori.*

Ciò che può far di meno illogico l' Estetica del Simpatico è di presentarsi francamente come imperativa, con un « questo voglio » : *sit pro ratione voluntas!* Ma con ciò cessa egualmente di essere scienza: non essendo concepibile una scienza che, in luogo di spiegare la realtà, la comandi. Il *questo voglio* non farà mai che il *questo è* non sia. 7. L' estetica del simpatico come *scienza imperativa.*

L' espressione o il fatto estetico esprime tutte le impressioni della realtà; la sua *bellezza* sta nell' *esprimerle*; essa è un modo particolare della *Verità.* E *questo è.* — Il Simpatico ci riporta alle bassure della Psiche: la Bellezza espressiva ci mantiene nelle regioni dello Spirito.

Il nostro compito termina qui; avendo noi chiarito, come meglio abbiamo saputo, il concetto dell' *Espressione* e liberatolo dai dubbii e dalle false opinioni che l' oscuravano nella nostra coscienza. Conclusione.

Il concetto stabilito dell' Espressione come *un modo dell' attività teoretica* non è per altro un *concetto logico perfetto*; tanto è vero che esso non dà luogo ad una *definizione genetica.* Vi è in esso un elemento che resta puramente intuitivo: ed è indicato dalla parola « un modo ». Ma, se non fosse così, l' Espressione non sarebbe *principio* di scienza; nè l' Estetica scienza indipendente. I principii di scienze non possono definirsi geneticamente; o, come anche si dice, sono *indeducibili.*

Questa conclusione potrà esser mutata solo quando si proverà che il punto cui noi ci siamo arrestati non è un punto necessario di fermata, ma una semplice fermata provvisoria; o che il fatto dall' espressione non è semplice, ma è composto, e si può scomporlo, ed indicarne così la genesi. Ciò spetta ai nostri critici; tra i quali ci permettiamo d' includere noi stessi, che continueremo a meditare sull' argomento sottomettendo a sempre nuova critica quanto abbiamo esposto di sopra.

Superar in qualche modo i principii ultimi delle scienze, è la tendenza indomabile dello spirito umano, che non si sa acquetare se non nella unità. E la tendenza è incoraggiata da un barlume di unità che traluce dalle distinzioni medesime della scienza. Attività teoretica, attività pratica, bellezza, verità, volontà, moralità, son pure modi di un'unica attività, ch'è lo Spirito. Spirito e Natura sembrano poi accennare a una superiore unità; giacchè noi non riusciamo a intendere la Natura se non per via d'ipotesi che la spiritualizzino. E la fantasia che crea il *bello* sembra ripetere il ritmo della Natura, che crea il *vivente*: tanto che, nello stesso linguaggio comune *vita* si chiama la *bellezza*, e *vivente* il *bello*.

È ora di moda una filosofia che proclama l'*inconoscibile*; e consiglia la rassegnazione e la prudenza. Ma chi senta la dignità del pensiero, non ascolterà mai questo consiglio; e seguirà più volentieri l'altro che gli dice: *Pulsate et aperietur vobis!* E, veramente, la *prudenza* non deve soffocare il *coraggio* della scienza; se questo può degenerare in *temerità*, la prudenza ha anche i suoi pericoli e può degenerare in *viltà*.

's book sho
last

195
C93t

APR 24 1978

Stanford University Library
Stanford, California

In order that others may use this book, please return it as soon as possible, but not later than the date due.